Stockholm 1975

Eva Sundler

Isaac Grünewalds scenografi 1920-1930

Vision och verklighet

Isaac Grünewalds scenografi 1920–1930

Vision och verklighet

AKADEMISK AVHANDLING

som med tillstånd av Humanistiska fakulteten
vid Stockholms Universitet
för avläggande av doktorsexamen
framlägges till offentlig granskning
i hörsal 6, hus C, Frescati,
torsdagen den 29 maj 1975 kl. 10.00

av

Eva Sundler
fil. kand.

Almqvist & Wiksell, Uppsala 1975

Isaac Grünewalds scenografi

1920–1930

Eva Sundler

Isaac Grünewalds scenografi

1920–1930

Vision och verklighet

Almqvist & Wiksell International
Stockholm

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

ISBN 91-7222-116-X

Formgivning Dick Hallström

Almqvist & Wiksell, Uppsala 1975

Mina tillitsfulla

och generösa föräldrar

Kerstin och Bo Bäfverstedt

tillägnas denna bok

Innehåll

Förord 9

Inledning 11

»Reteatralisera teatern!» 13
Den moderna scenografins pionjärer 13
Avspeglingar av nyheterna i Sverige 17
Opinionen mot naturalismen 20

Scenografiska arbeten 1920–30 21
Grünewalds första teaterengagemang 21
»Simson och Delila» – ett sceniskt genombrott 24
Skissmaterialet 25
Teknik och praktik 33
Scenisk gestalt 36
Efterspel 41
»Stormen» – en stor klassiker under små omständigheter 43
Det dekorativa programmet 43
Utförandet 45
»Sakuntala» – miniatyrkonst för scenbruk 46
Skisserna 47
»Två månader bortkastade!» 53
»Oberon» – operakonstens sorgebarn 54
Ett utdraget förspel 55
Sagan och skisserna 58
Sagan och scenen 66

Parisiska arbeten 73
»Deo Ignoto» 74
»Sous Marine» 75

Scenografi för Konserthusteatern 77
»Antonius och Kleopatra» 79
Grünewalds dräkter 80
»Marionetterna» 83
Ett gott samarbete 84
»Fåglarna» 87
Scenbilden 88
Skisser och studier 90

Trippelföreställning på Operan 93
»Pulcinella» 93
»På Sicilien» 96
»Eldfågeln» 99
Monster och människor 101
Trilogi, triptyk eller treklang? 103

»En midsommarnattsdröm» – debuten på Dramaten 105
Drömmen i skiss 105
Drömmen i verkligheten 108
Mottagandet 113

Scenografi för Oscarsteatern 114
»Mikadon» 115
Skisserna 116
Uppsättningen 118
»Han som får örfilarna» 119
»Patrasket» 122
»Volpone» 124

Åter till Orienten 128
En konstnärlig kompromiss 129

»Fiesco» – scenisk architecture parlante 131
Skissmaterialet 133
Den snurrande staden 140
Pressuccé och publikfiasko 143

Scenografi för Stockholmsutställningen 145
»Det stora bygget» 148
»Stjärnan i triangeln» 152
Grünewalds skisser 153
Försök till festspelsrekonstruktion 159
Kommentar och kritik 163

Bildspråk och arbetsmetoder 167
Från drama till skiss 168
Stiliseringsprocessen 172
Konsten som studium och studier i konst 176
Museimannen 177
Illustratören 181
Musikalisk inspiration? 183
Motiv och symboler 185
Karakteristik och kontrast 189
Empirisk rationalisering 192

Från fauvism till orfism 194
Matisseeleven 195
Scenbilden i ny belysning 197
Klassikern 198
Kubistisk variant 201
Scenen som experimentalfält 205

Kontakten med kontinental teater 207
Förhållandet till Ryska Baletten 207
Den andra generationen 209
Reflexer av Reinhardt 213
Teatraliserad miljö 214
Dekorativt alternativ 217
Den franska linjen 219
Ekon av experiment 221
Den internationella Stjärnan 223
Nationellt samarbete? 227

Teori och estetik 229
Målsättning 229
Medel 231
»Dekorativ logik eller logiska dekorationer» 235

Noter 237

Summary 247

Källförteckning 254

Illustrationsförteckning 258

Kronologisk uppställning 263

Liten teaterteknisk ordlista 265

Personregister 267

Förord

Under det fleråriga arbetet på en vetenskaplig uppgift utvecklas lätt en egoism, som tar sig uttryck i att man av omgivningen självklart förväntar sig entusiasm, intresse och hjälpsamhet. Först när arbetet fullbordats inställer sig tacksamhetskänslan mot dem, som utan forskarens motivation och därför så mycket mer självuppoffrande ställt sin tid och sina kunskaper till förfogande. Mitt första och största tack går till familjerna Iván Grünewald och Björn Grünewald, vilka alltid gästfritt tagit emot mig i sina hem, visat ett inspirerande intresse för arbetets fortskridande och mig personligen ett smickrande och rörande förtroende. Ett varmt tack vill jag också rikta till båda mina professorer, Armin Tuulse för att han – trots att jag tidigt avvek från den smala, medeltida vägen – stött och uppmuntrat mig, och Gösta M. Bergman för att han vid det glada 60-talets teaterhistoriska seminarier grundlade mitt intresse för scenografi och samtidigt en nyttig skepsis gentemot det renodlade estetiserandet i teaterdekorativa sammanhang. Blotta medvetenheten om teaterns praktiska verklighet hade dock inte varit tillräcklig, om jag inte under arbetets gång fått sakkunnig hjälp med tydningen av det scentekniska materialet. Här vill jag rikta ett djupt känt tack till hela personalen vid Kungliga Teatern. Det är mig ett nöje kunna säga, att jag vid denna institution, där en forskare trots allt stör och avbryter de dagliga rutinerna, överallt och konstant bemötts med den största älskvärdhet och hjälpsamhet. Bland många andra vill jag nämna f. d. dekorchefen Sven Ahl, kostymchefen Börje Edh, belysningschefen Harry Norlén, musikbibliotekarie Olle Farell och sist men inte minst tekniske chefens f. d. assistent Erik Bernson, som med tålmodighet och oföränderligt gott humör undervisat mig vid många gemensamma seanser runt scenplaner och tillverkningsböcker och även haft vänligheten kontrolläsa min teatertekniska ordlista. Andan vid en institution beror ju på dess ledare, och ett särskilt tack riktar jag därför till operachefen Bertil Bokstedt, som under alla år låtit mig gå »som barn i huset».

Forskningsuppgiften har inte krävt lika täta besök i Dramatenhuset, men även där har material och forskarplats alltid beredvilligt ställts till förfogande. Jag vill särskilt uttrycka min tacksamhet mot doktor Stig Torsslow, utan vars hjälp jag omöjligt kunnat lokalisera vissa tekniska beskrivningar, och mot bibliotekarie Sten Rhodin. Vid Drottningholms Teatermuseum har bibliotekarie Birgitta Walin genom sin gedigna kunskap om samlingarna och sin lugna effektivitet varit till ovärderlig nytta, och jag vill även tacka intendent Barbro Stribolt för många kloka råd och upplysningar. För värdefull hjälp och visat intresse för mitt arbete står jag i tacksamhet också till intendent Gunnar

Bråhammar, som en sommardag 1973 visade mig Arkivmuseets i Lund samlingar och som vid flera andra tillfällen bidragit med viktig information, till förste antikvarie Rolf Söderberg vid Stockholms Stadsmuseum, till förste intendent Per Bjurström vid Nationalmuseum och till chefen för Dansmuseum, intendent Bengt Häger.

Under arbetet på min kandidatuppsats fick jag förmånen att intervjua f. d. operachefen Harald André, som i egenskap av regissör är en av huvudgestalterna i denna bok. Till honom och till tonsättarna Moses Pergament och Hilding Rosenberg önskar jag framföra ett varmt tack för trevliga och lärorika pratstunder, liksom till fru Signe Lindberg, fru Célie Brunius, konstnären Göran Brunius och familjerna Harry Bertman och Folke Scherlin. Med speciell värme tackar jag också min gode vän, fotograf Per Bergström, som utan att förete några tecken till leda eller irritation tagit mängder av bilder, av vilka illustrationerna i denna bok endast utgör ett urval. Slutligen vill jag uttrycka min stora uppskattning till Mr. Albert Read för hans översättning av sammanfattningen.

Stockholm den 13 januari 1975

Eva Sundler

Inledning

Isaac Grünewald, född 1889, företrädare och främste svenske barrikadkämpe för det ur Matisseskolan utgående expressionistiska måleriet, hade vid sin bortgång 1946 en betydande scendekorativ produktion bakom sig, vars tyngdpunkt – konstnärligt och kvantitativt – var förlagd till 1920-talet. Grünewalds teaterskisser har många gånger varit utställda och även i olika sammanhang kommenterade, då oftast som fristående, dekorativa konstverk. Hans egentliga verksamhet som scenograf, hans ideal, arbetsförutsättningar, metodik, kontakter och överhuvud personliga insats inom detta område har däremot varit långt mindre uppmärksammad än hans gärning inom staffli- och monumentalkonsten. Mest utförligt har Grünewalds teaterarbeten behandlats av Josef Hodin i dennes monografiska vänbok över konstnären (1949), och Per Bjurström har i Teaterdekoration i Sverige (1964) ägnat Grünewald ett eget kapitel och i någon mån satt in honom i ett teaterhistoriskt sammanhang. Arbetena för scenen upptar ett förhållandevis stort utrymme i André Warnods redan 1928 utgivna skrift Grünewald, l'homme et l'œuvre, medan Sixten Strömbom (Bonniers konstböcker 1934) och Tage Nilsson (Forums små konstböcker 1949) i sin presentation av konstnären endast kortfattat kommenterar dennes scendekorativa insats. Ragnar Josephson har behandlat Grünewalds teaterskisser med rent bildmässig utgångspunkt i bl. a. artikeln Svenska konstnärer som teaterdekoratörer (Konstrevy 1941); den ende som satt det sceniska verket, uppsättningen, i centrum är Hans Eklund i förordet till utställningskatalogen Grünewald och teatern (1958). Det första arbetet med vetenskapliga pretentioner är Allen Palmer Blomquists avhandling The scenic Designs of Isaac Grünewald (Univ. of Minnesota, Minneapolis 1967). Med sin långa ingress om 1800-talets Sverige riktar den sig i första hand till amerikansk publik, och den uppenbara svårigheten att från USA forska i en svensk scenografs arbeten har medfört att framställningen i stor utsträckning kommit att bygga på recensionsklipp.

Förhållandet att teaterskisser gärna betraktas och behandlas som »tavlor» kan tillskrivas materialets ur vetenskaplig synpunkt relativa obekvämlighet. Ett scendekorativt arbete är ett flyktigt konstverk, som lever sitt liv i relation till samtida publik och kritik för att sedan magasineras, kanske någon gång återanvändas men så småningom slitas ner och slutligen kasseras. För eftervärlden kvarstår då scenografens skissmaterial som ett vittnesbörd om ursprunglig konstnärlig vilja och målsättning, den viktigaste – ibland enda – hörnstenen i ett för alltid raserat fantasibygge. I så måtto utgör Isaac Grünewalds egna dekor- och kostymskisser utgångspunkten för föreliggande arbete. Men i motsats till en stafflimålning, där konstnärens vision passerar direkt via duken till betraktaren och konstnären normalt är ensam ansvarig för

dess gestaltning, är det sceniska förverkligandet av en bildidé ett mångledat och komplicerat skeende och slutprodukten undantagslöst ett resultat av kollektivt arbete. Den kompromissfyllda verklighet som utgör den färdiga scenbilden respektive teaterkostymen skiljer sig ibland också påtagligt från scenografens ursprungliga konception. Ett av avhandlingens huvudsyften har varit att söka analysera orsakerna till denna diskrepans. För varje uppsättning skildras därför den scenografiska tankens väg från drama till publik, dvs. – i mån av material – hela tillkomstprocessen från konstnärens första konfrontation med pjästexten via samarbetet med regissören över de sceniskt-praktiska lösningarna fram till pressreaktionen på den färdiga föreställningen. Skissen betraktas följaktligen som ett led i denna process, scenbilden som det slutliga konstverket, det som når publiken. Med detta synsätt har följt behovet att tränga in i och söka tolka det teatertekniska primärmaterialet, och då det i detta sammanhang förekommer vissa facktermer, har till läsarens uppbyggelse till texten fogats en scenteknisk ordlista (sid. 265).

Huvudparten av Grünewalds teaterskisser från den aktuella perioden är fortfarande i familjens ägo, idag fördelad mellan sönerna Iván Grünewald och Björn Grünewald enligt en »tidsvertikal» princip, innebärande att hos dem båda återfinns dekor- och dräktskisser till så gott som samtliga här behandlade uppsättningar. Ett undantag är *Simson och Delila*-materialet, som i sin helhet donerats till Drottningholms Teatermuseum. Det konstnärliga primärmaterialet har således varit väl samlat för studium. Detta gäller framför allt dekorskisser, medan en del kostymskisser skingrats under årens lopp, beroende bl. a. på Isaac Grünewalds egen generositet med dessa gentemot rollinnehavare och teatervänner. Det har heller inte varit författarens mål att spåra varje dräktskiss; endast undantagsvis uppges, vilket är regel beträffande scenbildsskisser, nuvarande ägare till de enskilda kostymbladen. Däremot har det givetvis varit en målsättning – och dessutom en förutsättning för rekonstruktionsarbetet – att hänföra befintliga skisser till rätt uppsättning, vilket inneburit attribuering av i fråga om tid och sammanhang osäkra skisser samt ett antal omattribueringar. För detta initialskede av forskningsuppgiften redogörs principiellt inte i texten utom i de fall, där attributionen grundats på ett stilistiskt resonemang och inte med säkerhet kunnat verifieras.

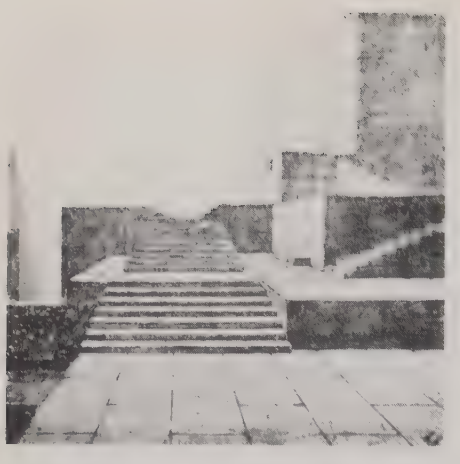
I avhandlingens första del, som inleds med en kort orientering om den moderna scenografins framväxt, behandlas Grünewalds teaterarbeten enligt ovannämnda principer, och i den andra, kommenterande delen hans bildspråk och arbetsmetoder, kontinentala förebilder, stilutveckling och teaterestetik. Av flera skäl har framställningen begränsats till att omfatta tiden 1920–30, Grünewalds scenografiskt mest aktiva decennium, som även beträffande hans konstnärliga utveckling sådan den speglas i skissmaterialet utgör en avslutad epok.

»Reteatralisera teatern!»

Denna uppmaning, mottot för Georg Fuchs' 1909 utgivna bok Die Revolution des Theaters, kan stå som fältrop för hela den generation av sceniska nydanare – författare, regissörer, målare och filosofer – som framträder årtiondena kring sekelskiftet 1900.[1] Den gemensamma nämnaren för deras reformkrav var fronten mot illusionsteatern och den naturalistiska iscensättningskonsten. 1800-talets fantasivärld av historiska, exotiska, nationalromantiska och borgerliga miljöer hade luckrats upp, och det med denna scenvärld intimt sammanhängande illusionsmåleriet med till största delen frammålad perspektivitet och plasticitet hade mist sin förtrollning. Införandet av elektrisk belysning på teatrarna var en av många bidragande orsaker; det starka elektriska strålkastarljuset avslöjade obarmhärtigt ett skenperspektiviskt scenrum av målade kulisser och hängande tak. I symbolismens tidevarv ropade man nu efter formellt och innehållsligt nya fantasibyggen.

Den moderna scenografins pionjärer

I denna antinaturalistiska strömning, som på kontinenten fick sina första sceniska verkningar på 1890-talet, står schweizaren Adolphe Appia och engelsmannen Gordon Craig som de två största scenografiska nytänkarna. På deras gemensamma reformprogram stod att scenbildens uppgift inte var att ge verklighetsillusion utan atmosfär, associationer, som i sin tur gav åskådaren möjlighet att i fantasin återskapa sin egen verklighet. Teaterns viktigaste uttrycksmedel var rörelsen och rytmen, och dekorens huvuduppgift borde vara att ge skådespelaren–dansaren stöd för hans aktion. Detta krävde rymd för hans rörelser, dvs. ett rum av samma dignitet som människan själv: tredimensionellt, uppbyggt av reellt plastiska volymer i reell – inte frammålad – belysning. Själva arbetade Appia och Craig med stora dekorativa enheter, arkitektoniska block, draperier, trappor och plan, som kunde varieras i olika konstellationer och genom modellerande ljussättning ge skulptural verkan (bild 1). Det elektriska scenljusets rörlighet och rika kombinationsmöjligheter var här av avgörande betydelse; det var Appia, som utarbetade principerna för modern scenisk belysningsteknik. Eljest var Appia filosofen av de två – de flesta av hans scenbildsförslag stannade som suggestiva visioner på papperet – medan Craig var den praktiske teatermannen, som kom att dels popularisera innehållet i Appias mystiskt-filosofiska skrifter, dels själv sceniskt förverkliga och vidareutveckla deras gemensamma program. Ur hans modellexperiment med abstrakta, föränderliga scenbilder uppstod bl. a. idén till »the screens», lättmanövrerade vertikala skärmdekorationer, som genom olika placering och ljussättning gav praktiskt taget obegränsade variationsmöj-



1. Adolphe Appia: Espace rythmique, 1910

ligheter (bild 2). Det craigska screen-systemet realiserades i stor skala 1912 med en Hamlet-uppsättning i Moskva. Medan Appias grundläggande men svärtillgängliga skrift Die Musik und die Inscenierung (1899) studerades av ett fåtal fick Craigs programskrifter med dennes egna illustrationer, t. ex. artiklarna i The Mask, böckerna On the Art of the Theatre (1911) och Towards a New Theatre (1913), vilka spreds över hela Europa, avgörande betydelse för den moderna scenografins utveckling.

Appia och Craig representerar med sitt abstrakta volymtänkande där ljuset utgör den viktigaste rums- och stämningsskapande faktorn, *en* riktning inom expressionistisk teater. En rakt motsatt, koloristiskt-dekorativ skola representerades av Ryska Baletten. Begreppet Ryska Baletten – detta blev verkligen ett konstnärligt begrepp under 1910-talet – är närmast en absurditet i europeisk teaterhistoria. Från scenografisk synpunkt upplevde man i Västeuropa Ryska Balettens scenbilder som revolutionerande, medan de i själva verket

2. Gordon Craig: Modellteater med flexibla skärmar, »screens», 1912

3. Nathalia Gontcharova: Le Coq d'Or, 1914

var stilistiskt art nouveau-mässiga och tekniskt konservativa, konstruerade av med rampen parallella målade bågar och fonder. Dessa uppsättningar ansågs representera den moderna ryska konsten vid en tidpunkt, då rysk konst och teater slog in på helt andra vägar, mot futurism och abstraktion. Absurt är också det faktum, att denna ensemble av idel ryska konstnärer aldrig kom att vare sig framträda i Ryssland eller utöva något som helst inflytande på utvecklingen i sitt hemland. Desto större blev dess betydelse för Västeuropa. Efter en intensiv propagandaoffensiv för rysk konst och musik i Paris presenterades Ryska Baletten 1909 av sin ledare Sergej Diaghilev på Théâtre du Châtelet, vilket blev upptakten till en lång rad av succéföreställningar, däribland »Schéhérazade» 1910 med scenografi av Léon Bakst, Stravinskij-baletterna »Eldfågeln» och »Petrouschka» 1910 och 1911, den förra i Aleksandr Golovins, den senare i Aleksandr Benois' dekor, Debussys »En fauns eftermiddag» 1912 i scenografi av Bakst och året därpå Stravinskijs omstridda »Våroffer» med dekor och kostymer av Nikolaj Roerich. Ett nytt skede i Ryska Balettens historia inleddes med engagerandet av de unga avantgardisterna Nathalia Gontcharova och Michail Larionov. Den förra debuterade som scenograf 1914 med den färgsprakande, naivistiska dekoren till Rimskij-Korsakovs »Guldtuppen» (bild 3). Från och med 1917 frångick Diaghilev sin ryska linje och anställde också västeuropeiska konstnärer som scenografer: Pablo Picasso, André Dérain, Henri Matisse, m. fl.[2]

Ett onekligen revolutionerande drag var den konsekvens, varmed Diaghilev engagerade uteslutande förnämliga konstnärliga krafter i teaterarbetet. Även ensemblen var av absolut högsta konstnärliga klass med dansare som Anna

4. Léon Bakst: Balettkostym för Le Dieu bleu, 1912

Pavlova, Tamara Karsavina, Ida Rubinstein, Michail Fokin, Vaslav Nijinskij och Léonide Massine. Något nytt var också balettföreställningarnas uttalat erotiska karaktär, som underströks både genom den koloristiskt heta orientalismen i miljöerna, de sensuellt praktfulla kostymerna (bild 4) och de dramatiskt uttrycksfulla kroppsrörelserna. Det visuella momentet dominerade – scenbilden blev ofta en associativ och dekorativ bakgrund till aktionen men utan egentligt inre samband med denna – och den raffinerade blandningen av estetisk medvetenhet och barbarisk urkraft, med rätta uppfattad som genuint rysk, gav upphov till en veritabel modevåg av orientalism i Europa. Grundandet av Svenska Baletten i Paris 1920 under Rolf de Marés ledning och utformandet av dess konstnärliga program var direkt inspirerat av Ryska Balettens initiativ.

Det var Diaghilev som gav det expressionistiska och kubistiska måleriet hemortsrätt på teaterscenen, men anställandet av »fria» konstnärer som scenografer var inte något nytt. Redan i 1890-talets Paris hade målare som Edouard Vuillard, Pierre Bonnard och Henri de Toulouse-Lautrec varit verksamma vid mindre experimentscener. Detsamma hade från och med 1900-talets början förekommit i Tyskland, där bl. a. Edvard Munch och Lovis Corinth gästspelat som teaterdekoratörer hos Max Reinhardt i Berlin. Max Reinhardts namn – han var visserligen inte själv scenograf – kan inte förbigås i sammanhanget, då han i praktiken kanske allra verksammast bidrog till reteatraliseringsprocessen. I egenskap av regissör och konstnärlig ledare för flera scener i

5. Lubov Popova: Le Cocu magnifique, 1922

Berlin blev han under 1900-talets första decennier den store popularisatorn av de nya idealen inom regi och scenografi. Han var aldrig bunden vid en enda iscensättningsprincip utan tog upp och omsmälte intryck från både Craig, Diaghilev och många andra. Hans största insats låg i ett förutsättningslöst närmande till gångna epokers teaterformer, alltifrån antikens arenateater över olika medeltida iscensättningsprinciper till ett maximalt utnyttjande av ultramodern scenteknik. I kampen mot illusionsteatern fick detta uppenbarande av äldre stilideal och nya tekniska resurser en ofantlig betydelse som argument för en konstnärlig, icke-naturalistisk scenografi. Genom Berlins centrala läge och Reinhardts talrika gästspel runtom i Europa var det ofta just via dennes uppsättningar man fick kontakt med modern scenkonst; bl. a. i Sverige blev Reinhardts namn ett slags hallstämpel på expressionistisk teater i högsta konstnärliga potens.

De märkligaste pionjärinsatserna gjordes emellertid ungefär samtidigt i Ryssland av regissörer som Vsevolod Meyerhold och Alexander Tairov och av scenografer som Alexandra Exter och Lubov Popova. 10-talets radikala ryska scenografi och dess autonoma utveckling mot antiillusion och abstraktion, kulminerande i den konstruktivistiska scenbilden (bild 5), hade dock till en början ringa betydelse för västeuropeisk teater.

Avspeglingar av nyheterna i Sverige

Under 1910-talet hade man i Sverige viss teoretisk kontakt med de nya strömningarna, men den praktiska erfarenheten av vad de sceniskt innebar var begränsad. Den enda informationen om Gordon Craigs målsättning och verksamhet var ett antal artiklar av regissör Olof Molander, i sig betydelsefulla, i teatertidskriften Scenen åren 1918–19. I praktiken var Stockholmsscenerna konservativa, vilket innebar ett envist fasthållande vid naturalistiska inscenеringsideal både beträffande regi och scenografi. På Dramaten avlöste de realistiskt välmöblerade salongsdekorerna varandra i en aldrig sinande ström, på Operan excellerade man i naturtroget återgivna landskap och etnografiskt

6. Simson och Delila (akt II) på Kungliga Teatern 1903. Scenografi: Thorolf Jansson

studerad exotism. Thorolf Janssons scenbilder till »Simson och Delila» från 1903 kan principiellt exemplifiera den typ av scenografi, som ännu under 10-talet var den vanligaste på Kungliga Teatern (bild 6). Vegetationen är minutiöst frammålad på kulisser, bågar och tak, arkitekturen är tredimensionellt uppbyggd så långt sig göra låter, varefter vidtar ett skickligt perspektivmåleri på fonder och sättstycken, allt i den fulländade illusionens namn.

Ett lysande undantag var från och med 1918 Lorensbergsteatern i Göteborg under ledning av regissör Per Lindberg, som studerat hos Reinhardt i Tyskland. Tillsammans med dekoratören Knut Ström skapade han vid Lorensbergsteatern, landets vid denna tid tekniskt bäst utrustade scen, föreställningar som i fantasifullhet, syntetism och konstnärligt utnyttjande av de tekniska resurserna var för svenska förhållanden unika. För Stockholms del inskränkte sig under 10-talet kontakten med levande kontinental teater till enstaka utländska gästspel. 1913–14 gästade Ryska Baletten Operan med – förutom den legendariska »Schéhérazade» i scenografi av Bakst (bild 7) – baletterna »Kleopatra» och »Sylfiderna» med Boris Anisfelds dekorationer och dräkter. Initiativet till gästspelet hade tagits av Operans förste regissör, Harald André, och uppsättningarnas exotiska prakt och sensualism blev här en lika fascinerande upplevelse som tidigare för Parispubliken. Truppens ledare, koreografen och dansaren Michail Fokin, lät samtidigt och även vid senare gästspel i Stockholm instudera somliga baletter med Kungliga Teaterns egen kår, vilka under lång tid framöver konstant stod på repertoaren. Dekorationerna hade utförts av Operans chefsdekoratör Thorolf Jansson efter ryssarnas skisser, även dräkterna syddes upp här efter de ryska originalskisserna. Thorolf Janssons egna scendekorativa arbeten efter 1914 visar en klar tendens till formell och koloristisk »modernism» med ibland en viss brokighet eller en alltför ostentativ stilisering som resultat. Janssons hantverksmässiga utbildning i

7. Schéhérazade på Kungliga Teatern 1914. Scenografi: Léon Bakst

illusionistiskt perspektivmåleri var djupt rotad,[3] och Harald Andrés personliga missnöje med detta förhållande får ses som ett viktigt skäl till hans första engagerande av en fri, utanför teatern stående konstnär, nämligen Isaac Grünewald.

Även Reinhardt gästspelade i Stockholm i flera omgångar, första gången 1911 på Cirkus med en stort upplagd föreställning av Sofokles' »Kung Oidipus», som för Sverige innebar den första kontakten med modern, konstnärlig ljusregi. Fyra år senare gästade han Operan med några Shakespeareuppsättningar, där den moderna scenteknikens underverk demonstrerades, samt 1917 och 1920 med bl. a. flera Strindbergsföreställningar, vilka uppenbarade för svensk publik och svenska scenkonstnärer vad man kunde åstadkomma med känslig ljussättning och kräset valda effekter. Genom Reinhardts auktoritet som teaterman kom åtskilliga av hans idéer att anammas också av svenska regissörer, däribland André och Molander. Ett mindre omtalat men i sammanhanget viktigt gästspel ägde rum på Dramaten våren 1919. Det var en fransk ensemble, som här framförde modern dramatik i scenografi av expressionistiska målare som Dérain, Othon Friesz och André de Segonzag. En samtidig utställning av fransmännens dekor- och kostymskisser på Svensk--Franska konstgalleriet bidrog till intresset för evenemanget; redan denna för sin tid ovanliga typ av utställning kan tydas som ett tecken på ökat engagemang i scendekorativa frågor. Detta gästspel kan ha gett Kungliga Teatern den utlösande impulsen att kontakta Isaac Grünewald, vilket sker sommaren 1919.

Opinionen mot naturalismen

Först mot slutet av 10-talet kan man i Sverige tala om en samlad reaktion mot illusionsteatern. 1918–19 blir den moderna teaterns medel och målsättning en kulturfråga, och en offentlig debatt uppstår, som leder till scenbildens förnyelse. Till de hetsigare debattörerna hörde Pär Lagerkvist, som 1918 gav ut en mot den naturalistiska teatern riktad pamflett, där han efterlyste »en revolution . . . som omskapar scenkonstens former till att mera lämpa sig efter tidens smak och fordran och som framför allt befriar oss ur den trånghet, ensidighet och torftighet som med naturalismen kommit in i dramat och på scenen». Av Lagerkvists artikel, publicerad tillsammans med tre enaktare, framgår att han var förtrogen med nya kontinentala iscensättningsprinciper men att dessa inte alls tillfredsställde hans krav på förnyelse. Vad teatern enligt Lagerkvist saknade var »En enkel, självklar, levande scenisk fabuleringsförmåga, en scenisk fantasi som – med lätt hand såsom vår inomhusteater fordrar det – verkligen skapar, gestaltar, ej blott illustrerar . . .».[4] Det ligger nära till hands att tolka detta som en uppmaning att ställa det expressionistiska måleriet i teaterns tjänst.

Året därpå, i februari, publicerade Svenska Dagbladets chefredaktör Helmer Key en artikelserie, där han framhöll operakonstens speciella betydelse som folkbildningsinstrument och pekade på behovet av en både teknisk och konstnärlig upprustning av Stockholmsoperan. »Hela repertoaren måste succesive omläggas och förnyas i den nya tidens konstnärliga anda, och det duger icke längre att spela äldre repertoaroperor i deras gamla utslitna, förlegade utstyrsel, som för vår tids uppfattning icke uttrycker något alls eller avsätter någon konstnärlig bild.» Inte heller Key ansåg att den naturalistiska scenkonsten motsvarade tidens krav, men viktigare än modernism i sig var att »en verklig konstnär» engagerades för det scenografiska: »Han kan sedan måla klassiska, impressionistiska eller stiliserade dekorationer, eller låta förfärdiga dem av plastiskt material. Om det blir bra eller dåligt, beror på snillet hos den som utför arbetet.»[5]

Här citerade exempel utgör enstaka inlägg i en omfattande teaterdebatt, där många av tidens kulturpersonligheter kom till tals. Diskussionens gemensamma nämnare var ett tydligen allmänt känt behov av någonting nytt och annorlunda. Anställandet åren omkring 1920 av Grünewald och andra fria konstnärer för dekorativa uppgifter vid Stockholmsscenerna måste ses som en direkt följd av denna enade opinion för en modernisering av scenbilden i konstnärlig anda.

Scenografiska arbeten 1920–30

Grünewalds första teaterengagemang

1919, året för Grünewalds första anställning som scenograf, var det i Sverige mycket ovanligt att man från teatrarnas sida vände sig till s. k. fria konstnärer för sådana uppgifter. Stockholmsoperan hade dittills uteslutande begagnat sig av sina fast anställda dekoratörer med huvudansvaret vilande på Thorolf Jansson, alltsedan 1898 chef för Kungliga Teaterns dekorationsverkstad. Dramaten hade vid några tillfällen engagerat utomstående konstnärer, t. ex. Olle Hjortzberg (1911) och JAG Acke (1917), men ingen hade ännu vågat anlita en så omstridd modernist som Grünewald. Initiativet togs av regissör Harald André, en progressiv och kontinentalt orienterad teaterman, som vid den här tiden sökte »en verklig kolorist» för scenografiska uppgifter.[6] Han vände sig då för förslag till författaren och kritikern August Brunius, expressionisternas vän och vapendragare alltsedan kampåren omkring 1910. Kontakten mellan André och Brunius bör ha tagits i juli 1919, då Grünewald, som för tillfället vistades i Danmark, mottar följande brev:

»Broder!

Jag måste fråga dig om en sak. Du känner kanske till de nya förhållandena vid Operan. Det är ett bolag där, vid sidan av den egentliga styrelsen, som skall arbeta med hela iscensättningar och utstyrslar av operor och sångspel. Man har frågat mig till råds i några speciella fall, och jag rådde efter bästa förmåga. Det är bl. a. fråga om en musikpantomim, som heter »Guden och bajadären». Motivet är taget ur Goethes dikt, och det är sålunda indisk miljö, men naturligtvis förskönad och förhöjd. Jag rådde dem att vända sig till dig för utstyrseln, dekorationerna och dräkterna. Jag har hört från flera håll att det är en fin musikalisk sak. Bolaget har ensamrätten till den, så det kan ju bli en världssuccès.

Jag åtog mig att preliminärt fråga dig. Har du inte alls lust, så besparas allt obehag för båda parter, om du bara svarar mig omgående. I annat fall är det Harald André du skulle få att göra med – inte sålunda under Jansson annat än för själva utförandet. Jag är övertygad om att du och André skulle komma bra överens. Han är en hygglig karl och har stort intresse för modern konst.

Din August Brunius.»[7]

Grünewald svarar omgående och entusiasmen är inte att ta miste på: »Tack för bref som gjorde mig mycket glad. Jag har länge längtat efter en liknande uppgift och skyndar mig därför att meddela dig att jag mycket gärna skulle vilja åtaga mig saken. Jag hoppas att snart få höra vidare från dig . . .»[8]

En dryg vecka senare skriver Grünewald igen och tackar Brunius för hans medverkan. Under mellantiden hade Grünewald och André sammanträffat i Köpenhamn och avtalat en första gemensam produktion, med all sannolikhet den av Brunius omnämnda »Guden och bajadären».[9]

En ballad av Goethe, »Der Gott und die Bajadere», som i sin tur bygger på en gammal indisk legend, ligger till grund för det sceniska verket. 1830 hade operan »Le Dieu et la bayadère ou La courtisane amoureuse» med text av E. Scribe urpremiär i Paris (musik: D. Auber). Under titeln »Brahma och bajaderen» gavs den 1863 på Stockholmsoperan i översättning av Ernst Wallmark.[10]

Grundmotivet är den osjälviska kärlekens förlösande kraft. Den fruktade domaren i staden Kashmir, Olifour, grips av åtrå till den sköna Zoloë, då hon tillsammans med andra bajadärer, bland dem Ninka och Fatme, uppträder på torget utanför domstolspalatset, och han vill med våld tilltvinga sig henne. Den Okände, en till staden anländ främling, bevittnar scenen och hotas av arrestering; Zoloë, som förälskat sig i denne, lovar Olifour sin gunst i utbyte mot Den Okändes frihet. De dyrbara smycken hon får av den förväntansfulle Olifour ger hon vidare till de andra bajadärerna. Deras glädjedans avbryts av trumpetsignaler: vaktchefen låter meddela att man efterlyser Den Okände och dömer till döden den, som försöker skydda honom. Zoloë lyckas dock gömma honom i en bärstol, i vilken båda tar sig ut genom den bevakade stadsporten.

Andra akten utspelas i Zoloës hydda. Den Okände, som vill pröva Zoloës kärlek, söker väcka hennes svartsjuka genom att uppvakta Fatme och Ninka, men trots sin sorg över detta försvarar Zoloë honom inför Olifour och gardet, när dessa bryter sig in i hyddan. Hon döms till bålet, men när hon som yttersta kärleksoffer bestiger det, kan Den Okände återfå sin rätta gudomliga gestalt, och som guden Brahma försvinner han med Zoloë i en molnsky.

»Guden och bajadären» benämns ofta felaktigt balett beroende på det ovanliga faktum, att den kvinnliga huvudrollen är en stum, pantomimisk dansroll. Den skrevs ursprungligen för Marie Taglioni, 1830-talets stora ballerina.

I april 1920 kan pressen servera nyheten om Grünewalds förestående teaterdebut. I en lång tidningsartikel, troligen en intervju med Harald André, presenteras »Guden och bajadären» med en beskrivning av den konstnärliga planen, illustrerad av sex kostymskisser.[11] En sammanställning av innehållet i artikeln och bevarade skisser ger vid handen dels att förberedelsearbetet hunnit ganska långt, dels att André på flera punkter frångått scenanvisningarna i texten. Av de två dekorskisser, som med någorlunda säkerhet kan attribueras till »Guden och bajadären», föreställer den ena ett berglandskap i skiftande blått och rosa med en buddhafigur i en högt ovan marken svävande gyllene mandorla (bild 8), den andra en orientalisk kioskliknande byggnad, genom vars öppna dörrar man ser en ljus kvinnlig gestalt avteckna sig i danspose mot svart botten.[12] Höga gråvita murar skymtar på båda sidor om kiosken, som är läckert pastellfärgad i rosa med inslag av gult, grönt och orange. Ingen av skisserna är påskriven eller signerad. Berglandskapet är sannolikt scenbilden till andra akten, som André förlagt utomhus i stället för till Zoloës hydda. Detta bekräftas av ovannämnda artikel, där det emellertid talas om en dekor »stämd i guld och brons». Första akten skall enligt scenanvisningarna utspelas på en öppen plats i Kashmir med domarpalatset till höger, bajadärernas hus – »ett slags pagod» – till vänster och i fonden stadsmurarna, över vilka man kan se bergen. Skissen med kiosken, som ger intryck av utkast eller förarbete, bör närmast tolkas som en detaljstudie till bajadärernas pagod, vilken möjligen tänktes centralt placerad i scenbilden.

Av kostymskisser finns ett tjugotal attribuerade till »Guden och bajadären», flera dock ytterst dubiösa. Till de säkra hör givetvis de i artikeln

8. Isaac Grünewald: Guden och bajadären, 1920

avbildade, bl. a. »Huvudbajadären», som exponerar sina behag i genomskinlig, prickig dräkt med vida byxor och många pärlrader runt halsen, »Den rike vällustingen», dvs. Olifour, en brokigt utstyrd, karikerad oriental med helskägg, tjocka läppar och en turban, vars fjäderprydnad når ända ner till marken, samt »Fakiren» i starkt lila kostym och med grinande ansiktsmask, tecknad mot röd och gul bakgrund. Masker skulle användas av alla utom bajadärerna, detta omtalas särskilt i artikeln som någonting nytt och något man tillgripit för att understryka den stiliserat-dekorativa karaktären. Såväl Fakiren som en skiss med påskriften »Guden i första afdelningen» är tidiga exempel på ett motiv Grünewald skulle komma att vidareutveckla, en »ansiktskostym», där bålen utformats organiskt med brösten som »ögon» och naveln som »mun». Om påskriften stämmer, har André även här frångått pjästexten, där Den Okände är mycket enkelt klädd, insvept i en kappa. Till de dubiösa hör dels fyra något petigt utförda kostymstudier i litet format på tunt blockpapper, den ena med påskriften »Perser», dels ett antal maskeradklädda figurer i dräkter, som trots en viss orientalisk touche är utpräglat 20-talsmondäna. De senare gör närmast ett revymässigt intryck, de förra ser ut att vara gjorda tidigare än 1920 och kan kanske sättas i samband med Grünewalds egna studier av persisk miniatyrkonst under 10-talet.[13]

Av okänd anledning avbröts arbetet på »Guden och bajadären» och uppsättningen blev aldrig av. Orsaken kan ha varit repertoarteknisk eller ekonomisk. Uppföranderätten till verket innehades inte av Kungliga Teatern utan av Arsbolaget,[14] i vilket Harald André var delägare, och ännu i april

1920, anmärkningsvärt sent ur planeringssynpunkt, låg André enligt tidigare citerad tidningsartikel i underhandlingar med Operan om att få in det i höstrepertoaren. Det troligaste är emellertid att André, som var både konstnärligt och ekonomiskt engagerad i frågan, redan nu fått uppslaget att låta Isaac Grünewald och Arsbolaget debutera i ett större och ur publiksynpunkt slagkraftigare sammanhang än denna, för de flesta helt okända, orientaliska bagatell.

Det bevarade skissmaterialet till »Guden och bajadären» – man kan inte utesluta att åtskilligt har förkommit – är tämligen ofullgånget och snarast att betrakta som en samling övningar eller sceniska etyder, vilket det ju också kom att stanna vid. Den enda fullt utarbetade dekorskissen visar, bortsett från rent konstnärliga kvaliteter (bild 8), ett konventionellt scendekorativt tänkande i sidokulisser och fond, det hela i synnerligen måttfull stilisering. Materialet har tidigare oftast helt negligerats,[15] trots att det såsom Grünewalds förstlingsverk inom teaterområdet har sitt givna intresse.

»Simson och Delila» – ett sceniskt genombrott

Såsom framgår av brevväxlingen med Brunius sommaren 1919 såg Grünewald med stor iver och förväntan fram emot sin första teateruppgift. Han hade uppenbarligen en stark drift att uttrycka sig dekorativt i stort format, något han inte fick utlopp för inom stafflimåleriet, och därvidlag hade 10-talet varit en period av svåra besvikelser. Den största var utgången av den famösa »vigselrumsstriden» 1914, tävlingen om utsmyckningen av rådhusets vigselrum i Stockholm, vid vilken Grünewald trots sitt första pris på grund av både oförståelse och intriger gick miste om uppdraget. 1918 återkom han med ett projekt för den tomma fondväggen i Nationalmusei trapphall men fick avslag. I brev till Brunius samma år, då han just fått en mindre, dekorativ privatbeställning i Danmark, låter han resignerad:
»Men här hemma tycks det vara alldeles omöjligt . . . hvarken rådhuset, stadshuset eller högskolan har velat släppa till den minsta lilla vägg. Man blir just ej glad af sådant . . .»[16]

Mot denna bakgrund kan man föreställa sig att Grünewald från början såg teatern, scenrummet, som en efterlängtad möjlighet att äntligen få uttrycka sig i monumentalformat. Därför kan hans första förverkligade teateruppdrag, operan »Simson och Delila», också betraktas som hans första monumentalverk – om också i högst förgängligt material.

»Samson et Dalila» med musik av Camille Saint-Saëns (text: F. Lemaire) komponerades ursprungligen som ett oratorium, avsett för konsertframförande, och som sådant uruppfördes det 1877 i Weimar. Drygt tio år senare gjorde Saint-Saëns själv omarbetningen till en treaktsopera, som framfördes f. f. g. i Frankrike 1890. Av scenanvisningarna i texten framgår, att upphovsmännen tänkt sig en stående scenbild för varje akt förutom en kort tablå i början av tredje akten (den s. k. Kvarnscenen), sammanlagt fyra olika scenbilder. Denna indelning blev praxis, och enligt samma dekorprincip hade »Simson och Delila» uppförts i Stockholm 1903 med scenografi av Thorolf

I. Isaac Grünewald: Simson och Delila, 1920–21. »Torget i Gaza» (akt I scen 1)

II. Isaac Grünewald: Simson och Delila, 1920–21. »Dagontemplet» (akt III scen 4)

Jansson (bild 6). Då emellertid regissör André inför den planerade nyuppsättningen 1921 gick igenom partituret, »kände» han igenom omarbetningen verkets ursprungliga musikaliska struktur, som enligt hans mening indelade första akten i fyra från varandra klart avgränsade delar och tredje akten i fem delar, medan han uppfattade andra akten som en sammanhängande musikalisk enhet. Följaktligen borde den scendekorativa strukturen följa den musikaliska: fyra olika scenbilder för första akten, en stående dekor för andra, och för tredje akten fem olika scenbilder. Genom ett musikaliskt tillägg i slutet efter den egentliga finalen kom tredje akten i själva verket att omfatta sex tablåer.[17]

Genom denna Andrés bearbetning blev Grünewalds första scenografiska uppgift särdeles krävande både ur konstnärlig och kvantitativ synpunkt. Även kostymerna skulle nyskapas, och sammanlagt utförde Grünewald skisser till 11 olika scenbilder plus ridå samt skisser till 73 olika dräktkompositioner, ur vilka 250 kostymer sedan utgick.[18]

Skissmaterialet

Ridån. Som en sfärisk vision skymtar bland hotfulla molnmassor det ljusomstrålade Jerusalem krönt av Davidsstjärnan. Nedanför sjunker solen bakom kullar, som avtecknar sig i silhuett mot himlen. Färgskalan är dovt blågrå med inslag av vitt, solen har en matt röd ton, som går igen i molnen. Ridån skulle visas under uvertyren och ge det motiviska anslaget till operan: det hotade men till sist triumferande Jerusalem, dvs. den rätta trons seger.

»Torget i Gaza» (akt I scen 1). En öppen plats i den av filistéerna erövrade staden Gaza, där Simson, efter att ha intalat de fångna hebréerna nytt mod, i raseri dödar satrapen Abimelek (färgbild I). Striden utspelas i bildens centrum mellan folkhopen av klagande hebréer och de från bergen anländande filisteiska soldaterna. Genom den kalla färgskalan understryks det dramatiskt laddade i scenen med det för Simson ödesdigra mordet. Som färgaccenter mot det kyliga blå står Simson i mörkgult leopardskinn, Abimelek i citrongult och rödbrunt samt det klarröda i soldaternas dräkter och vapen. På kostymskisserna har soldaterna tecknats i stark rörelse med fladdrande mantlar. Hebréerna framstår på dekorskissen som en anonym, färglös massa, men också till deras dräkter finns detaljstudier. Ytterligare en skiss till denna tablå visar torget och landskapet i samma utförande men utan figurstaffage.

»Utanför templet» (I: 2). På trappan till filistéernas tempel står Dagons överstepräst, utslungande sin förbannelse över judafolket, medan Abimeleks lik bärs förbi i procession. Tempelfasaden är hållen i skiftande rött och cerise, mot vilken översteprästens dräkt i gallgult och orange utgör en gräll effekt. Genom proportionerna och bildytans avskärning skapas intrycket av en enorm fasad, varav man endast ser en liten del. Bildens geometriska former – fasadens vertikaler, trappans horisontaler, portalens trapets – mjukas upp av den speciella akvarellteknik, som här använts: starkt vattenspädd färg, som applicerats med svamp eller droppats på underlaget och sedan fått rinna.

Härigenom har skissen getts en livlig, spännande yta, dock ganska främmande för sceniskt förverkligande.

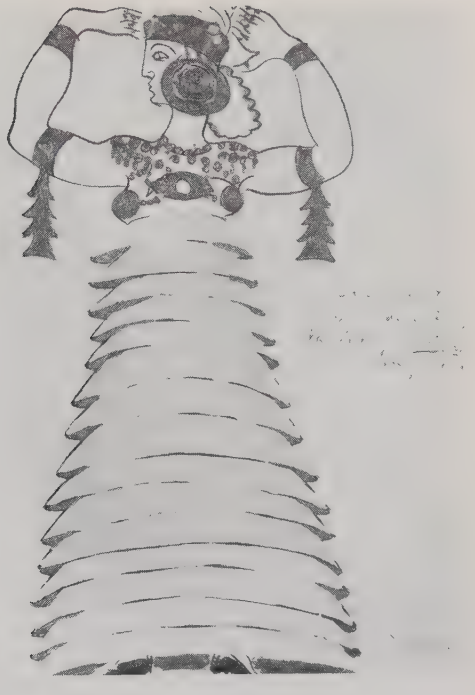
»Öknen» (I: 3). Ett öde landskap, där några av judarnas äldste vandrar fram mellan sanddynerna, lovprisande Gud och den genom Simson återvunna friheten. Mäktiga, inåtlutande murar i förgrunden ger bilden en symmetrisk triangelkomposition. I mittfältet öppnar sig ett solbelyst landskap i orange, och ljuset kastar gula reflexer på de grå murmassiven. Mot den varmt orangefärgade fonden står hebréerna i fotsida svart-vita dräkter.

»Delilas trädgård» (I: 4). En prunkande trädgård, platsen för det första mötet mellan Simson och Delila.[19] Mot klargrön himmel och gula kullar avtecknar sig en fantastisk vegetation av blommande palmer och kaktusträd. I bildens mitt vajar en palm med silverstam, vit krona och stora röda blommor, till vänster växer en böljande silverslinga upp ur marken. Delila och hennes följe står på en svängd terrass och nedanför denna Simson, åtföljd av några hebréer. Bilden har en kraftig, energiladdad rytmik, färgackordet är högt och klingande: gult–grönt–vitt–rött. Delilas dräkt är en originell komposition med gulrosa kjol av stela, lamelliknande volanger till ett liv av metallsmycken och huvudbonad med enorma »tallrikar» vid öronen (bild 9). Liknande kostymer i vitt bärs av hennes uppvaktning, medan de dansande bajadärerna i förgrunden har åtsmitande byxdräkter i rött, silver och svart med volangprydda ben. Delilas tärnor, som på dekorskissen framställs nakna, är på kostymskisserna nödtorftigt skylda av blomstergirlanger.

Till samma tablå finns också en dekorskiss helt utan figurer, innehållande samma kompositionella element med annorlunda placering och dessutom längst till höger en avskuren vit fasad.

»Soreks dal» (akt II). Utanför Delilas boning vid flodstranden (bild 11). Delila och översteprästen har gjort upp planen för filistéernas hämnd. Simson kommer, och Delila avlockar honom hemligheten med hans styrka för att sedan utlämna honom åt de filisteiska soldaterna. Bilden inramas av två blodröda klippformationer med grå skiftningar, i fonden skymtar det turkosgröna vattnet under en gråsvart himmel med väldiga moln i rött, gult och vitt. Mellan den mjukt rundade klippgrottan till höger och det hårda, stalaktitartade berget till vänster finns en spänning, som i kombination med de djupa, glödande färgerna ger bilden en dramatiskt förtätad atmosfär, kongenial med det sammansatta känslospelet i operans stora förförelsescen.

Till denna scenbild finns flera utkast, där motivet varierats på olika sätt, genomgående med mindre långt driven stilisering.[20] Klippformationerna har mera påtaglig bergskaraktär, ovädret är framställt medelst åskmoln och blixtar, färgskalan har större verklighetsanknytning i det klipporna gjorts brunaktiga, marken grön och vattnet blått (bild 10). För molnbildningarna finns särskilda skisser, avsedda att överföras till projektionsglas.



9. Isaac Grünewald: Delilas kostym för första akten av Simson och Delila, 1920–21

»Kvarnen» (akt III scen 1). Simson, som fallit för Delilas list, har gripits och bländats och tvingas nu att driva det stora kvarnhjulet i filistéernas fängelse (bild 12). Kvarnen, som reducerats till några stereometriska former, avtecknar sig med ljusa konturer mot en mycket mörk fond i lilabrunt och svart, en i det närmaste monokrom effekt. Detta är den i form och färg mest spartanska skissen i sviten; också genom huvudmotivets dominans i bilden och formernas plasticitet skiljer den sig från de övriga scenbildsskissernas relativa detaljrikedom och ytmässighet.

Inget av de andra utkasten till denna tablå har samma storslagna enkelhet. På ett av dessa syns den mot kvarnhjulet riktade ljuskäglan, vilket antyder ett direkt sceniskt tänkande men förtar något av motivets monumentalitet och konstnärliga verkan.

»Förhallen». Under återstoden av operan förflyttas man mellan olika rum i filistéernas tempel. Till denna scenbild finns tre förslag[21] med vissa gemensamma element: portalarkitektur i grått, genom vars rundbågiga öppningar man ser en trädgård med stiliserade blommor i vitt och silver mot blå fond. Två av skisserna innehåller skulpturala inslag, den ena en mittkolonn i form av ett beläte i halvfigur samt två orientaliska figurreliefer, den andra samma beläte i helfigur mitt emellan två grottliknande öppningar. Den sistnämnda har den mest utpräglade rumskaraktären med i förgrunden ett slags hallarkitektur, som målats separat och sedan limmats på skissen. Alla tre saknar figurstaffage.

10. Isaac Grünewald: Simson och Delila, 1920. »Soreks dal»

»Baalsgrottan» (III: 2). Inför den jättelika Baal-statyn i guld utför diverse bevingade väsen en orgiastisk dans, belysta av spelande ljusknippen i grönt och blått. Mot den mörka, stalaktitartade bakgrunden står som lysande accenter vissa kostymdetaljer såsom regnbågsfärgade och eldslågeliknande vingar. En av de sex demonerna, burleska gestalter med stora huvuden och »ansiktskostymer» i knallgrönt och skärt, framträder tydligt på dekorskissen. Deras kostymer var tänkta att delvis utföras i plåt, vilket framgår av konstruktionsritningen på dräktskissen. På grund av de färgade ljuskäglorna, som associerar till strålkastarbelysning, förmedlar skissen en mycket stark sceniskt-teatral stämning.

»Ett kultrum» (III: 3). Ännu en grotta i det hedniska templet. Delila och översteprästen skymfar här Simson i hans svaghet och uppmanar honom hånfullt att söka hjälp hos den gud, som nu tycks ha övergivit honom. Bilden visar ett rum i mörkgrönt och silver, i fonden tre groteskt utformade huvuden med klarblå skägg och röda ögon. Mellan huvudena skymtar till vänster

11. Isaac Grünewald: Simson och Delila, 1920–21. »Soreks dal» (akt II)

översteprästen, till höger Delila, som nästan smälter in i bakgrunden i sin gröna mantel med fiskfjällsliknande silvermönster. På kostymskissen bär hon även en uppsättning barbariskt praktfulla smycken, och till hennes höga »krona» finns en utförlig detaljskiss. Själva dekorskissen har däremot ett flyhänt, summariskt föredrag; ett par figurer i förgrunden får man ingen klar uppfattning om, inte heller rummets form eller materialets struktur.

»Dagontemplet» (III: 4). Den stora offerhallen dit Simson förts för att i filistéernas åsyn tvingas offra åt deras hedniska gud (färgbild II). Delila och översteprästen triumferar, men med Guds hjälp återfår Simson sin forna styrka och störtar istället hela templet. Genom en skog av klarröda kolonner ser man i fonden konturerna av en vit stad mot djupblå himmel och överst, hängande ned mellan kolonnerna, ett randigt baldakintak, vars guldgula ton tas upp av två brinnande offereldar långt in i bildrummet. Mellan dessa bildar huvudpersonerna en triangel med Simson i centrum, överblickande den kompakta folkmassan nedanför. Bilden flankeras av två enorma stiliserade tjur-

12. Isaac Grünewald: Simson och Delila, 1920–21. »Kvarnen» (akt III scen 1)

skulpturer i blåskimrande silver, vilka utgör repoussoirer; mot arkitekturens och skulpturens dimensioner ter sig människorna som ett flimmer av små färgfläckar. Skissen är av utomordentlig verkan, i sin symmetriska uppbyggnad och färgintensitet den mest monumentala i hela dekorsviten.

Flera originella kostymer koncipierades för den stora tempelscenen, bl. a. några »ansiktskostymer» i svart och vitt (bild 13) och en mängd exotiska dansdräkter (bild 14). Spänsten och den expressiva kraften i dessa figurkompositioner gör dem till självständiga konstverk, oberoende av att de ursprungligen skapats som delar av en större helhet.

Det finns ytterligare två dekorförslag till tempelarkitekturens utformning. De röda kolonnerna, de flankerande tjurarna och den vita stadssilhuetten mot blå fond återkommer här liksom vertikalismen och symmetrin, men kompositionen är svagare och mindre monumental.

Epilogen (III: 5). Detta tillägg av regissör André var avsett att ge verket ett optimistiskt slutackord. Skissen visar en mångskiftande himmel i violett och grönt med inslag av silver och guld. Bakom blå kullar stiger solen, ett motiviskt återknytande till uvertyrridån. På en kompletterande skiss avtecknar sig i förgrunden Dagontemplets ruin i svart silhuett mot den ljusa himlen: filistéernas välde är krossat och det segrande Israel går mot en ny dag.

13. Isaac Grünewald: Balettkostym för Simson och Delila, 1920

Det samlade skissmaterialet gör vid en snabb genomgång ett heterogent intryck beroende på bladens varierande kvalitet och bildmässiga karaktär. Några verkar genom ytmässigheten och den dekorativa stiliseringen i stora färgplan, andra genom sin starka rytmik, andra återigen genom den expressiva penselskriften. Vid närmare granskning finner man emellertid att Grünewald konsekvent följt ett visst bildprogram, ett motiviskt tema med variationer enligt huvudprincipen: hårt och rakt kontra mjukt och böjt, arkitektur kontra landskap. Stadssilhuetten i kombination med landskapskullarna återkommer ständigt, samtidigt som arkitekturmotivet genomgår en gradvis stegring från den första tablåns avlägsna portalmotiv till tempelscenens allt dominerande kolonner. Även färgerna stegras undan för undan, både inom varje akt och inom dekorsviten i stort, både beträffande »temperatur» och antal. I första akten går man från kallt blått–grönt till varmt gult–rött–rosa, i tredje akten från fängelsets monokromi till templets intensivt röda värme och polykromi. Inom färgschemat arbetar Grünewald gärna med kontrastverkan, t. ex Simsons och Abimeleks gula dräkter mot blå bakgrund i första tablån, röda klippor mot grågrön himmel i andra akten, vitt mot svart i »Kvarnen».

Dräktskisserna kan grovt indelas i två huvudgrupper: historiserande dräkter såsom Abimeleks och översteprästens och vissa av balettens kostymer, vilka har en klart orientalisk prägel, samt rena fantasiskapelser, t. ex. olika typer av »ansiktskostymer» och de flesta dansdräkter, medan gränsen blir flytande i de fall, där fantasikostymer försetts med historiserande detaljer. Det finns också dräkter av mer eller mindre konventionell typ som Simsons leopardskinn och

14. Isaac Grünewald: Balettkostym för Simson och Delila, 1920

hebréernas trasor. På flertalet kostymskisser har figuren tecknats i samma position som på scenbildsskissen, ibland också mot bakgrunden av den tänkta dekorens huvudfärg. Kostymens rätta färgmiljö, kombinationseffekten, var för Grünewald lika viktig som själva dräktens utseende. Nästan undantagslöst har figurkompositionerna en energisk rörelse och rytmik, de fyller väl ut bildytan och spränger till och med ibland ramen. Många av bladen saknar de på kostymskisser eljest vanliga anteckningarna om material, mått, färger etc., varför de ger intryck snarare av fristående figur- och rörelsestudier än av förlagor för teaterns syateljé.

Teknik och praktik

Sommaren 1920 befann sig Grünewald i Italien, då han i början av augusti av Harald André ombads infinna sig i Paris. Regissör och dekoratör gick här under några veckor gemensamt igenom operaverket med dess nya tablåindelning och drog upp riktlinjerna i stort för den konstnärliga utformningen. Efter Andrés avresa stannade Grünewald kvar i Paris för att ensam arbeta vidare enligt de uppgjorda planerna, och först under senhösten återupptogs samarbetet mellan honom och André, denna gång i Stockholm.[22] Under november och december skedde på Operans dekorationsateljé det praktiska överförandet av scenbilderna från skiss till dekor, och det mesta målningsarbetet måste ha varit klart i december, eftersom scenrepetitionerna med uppställning av dekorer påbörjades den 17 januari 1921.[23] Grünewald var personligen närvarande vid alla repetitioner och deltog i det scentekniska arbetet ända fram till premiären den 28 januari. Det blev en lärorik tid, och Grünewald konstaterade själv att uppgiften varit betydligt mer omfattande än han från början tänkt sig:

»När Operan nu får sin premiär den 28, har jag sex månaders intensivt arbete bakom mig. Att det hela skulle bli så arbetsamt och tidsödande hade jag dock ingen aning om när jag åtog mig arbetet; jag tog för givet att allt vad som behövdes var att göra upp skisser till dekorationer och dräkter och sedan överlämna överförandet av dessa åt dekorationsarbetarna samt möjligen i någon mån övervaka deras arbete. Men det visade sig snart att så fick man inte gå till väga. Jag har strängt taget målat varenda dekoration själv, åtminstone dragit varje linje av betydelse på varje kuliss. Med detta avser jag inte att kasta något klander på Operans dekorationsarbetare, som äro alldeles ofantligt skickliga i sitt fack; ja, nästan alltför skickliga. Men det kan inte hjälpas, skall en konstnär kunna sätta sitt namn under en teaterdekoration, duger det inte att bara göra skisser och överlåta åt andra att utföra dem; nej, han måste själv lägga hand vid allt. Annars blir det bara kopior i förstorad skala i stället för konstverk, som de *böra* vara när en konstnär gjort dem. Återfinner man inte det rent personliga handgreppet i den färdiga dekorationen, förlorar den en stor del av sitt intresse, skissen må ha varit hur utmärkt som hälst.»[24]

Med kännedom om praktiskt teaterarbete får man nog ändå utgå ifrån att en rätt stor del av målningsarbetet utfördes av Operans ateljé, även om Grünewald – kanske med rätta – uppfattade att han själv »dragit varje linje av betydelse». Att han verkligen målade egenhändigt och deltog i den sceniskt-tekniska utformningen är höjt över varje tvivel.[25]

Kort före uppsättningen av »Simson och Delila» hade en teknisk upprustning av Kungliga Teatern ägt rum, som gjort den till en även kontinentalt sett avancerad teater. De viktigaste nyinstallationerna var en rundhorisont, ett nytt ställverk för belysning samt apparatur för bildprojicering. Ett halvår tidigare hade man inte stått rustad för förverkligandet av Grünewalds visioner, men sambandet är bara skenbart slumpmässigt. De nya tekniska hjälpmedlen hade levererats av Arsbolaget, varför det låg i Andrés intresse att ge dem en effektfull och slagkraftig presentation. Detta får ses som huvudorsaken till att han lät Grünewald debutera med den spektakulärt tacksamma och publikdragande »Simson och Delila» i stället för den tämligen okända »Guden och bajadären». Det är i varje fall ingen tvekan om att Grünewalds eget arbete till dels kom att dikteras av den utgångspunkten,[26] vilket i och för sig inte minskar hans insats, snarare tvärtom. Tekniken hotade att bli lika mycket mål som medel, och det krävdes en dekoratör av format för att bibehålla konstnärlig balans.

Rundhoristonten uppfanns ursprungligen som ett alternativ till dekorkombinationen flata kulisser – hängande tak – fond, som i och med det elektriska ljusets inträde på teatrarna förlorat mycket i illusionistiskt avseende. En konkav vägg, som likt ett valv sträckte sig runt och över scenens bakre del, var betydligt bättre lämpad för strålkastarbelysning och gav en överlägsen effekt av himmel och fri rymd. Konstruktionen förbättrades stegvis under början av 1900-talet, och den rundhorisont, som 1920 installerades på Stockholmsoperan, var av den då allra modernaste typen: en vit tygfond, som genom en sinnrik upphängningsanordning kunde spännas ut i en slät, vid båge runt bakre delen av scenen och, då den inte brukades, snabbt rullas ihop igen. Ett komplement till rundhorisonten var molnapparaten för bildprojicering med hjälp av fotografiska negativ eller målade glasskivor.[27]

I »Simson och Delila» skulle rundhorisonten användas i fyra av scenbilderna. I »Torget i Gaza» var himlen en svart kupa utan ljus, en dyster bakgrund till hebréernas klagosånger och mordet på Abimelek (färgbild I), i »Delilas trädgård» en »glad» grön fond i ljusa schatteringar som ackompanjemang till scenens lyckliga och sensuella karaktär. Rörliga projektioner mot rundhorisonten förekom i andra akten, »Soreks dal», där stora stiliserade moln skulle projiceras mot det grågröna himlavalvet (bild 11). Molnen målades av Grünewald på projektionsglas, och de skulle komma in i scenbilden, ett i taget, vid dramatiskt förtätade ögonblick i känslospelet mellan Delila och Simson och sedan långsamt vandra över himlen.[28] Även för epilogen var himlen tänkt som fondprojektion, i sitt mångskiftande färgspel en visualiserad spegling av judarnas känslor efter befrielsen.

En stor belysningsteknisk förbättring vintern 1920 var installationen av det nya ställverket. Härigenom blev både själva manövreringen smidigare och kombinationsmöjligheterna inom belysningen betydligt fler. Ljussättningen av en föreställning delades nu in i olika moment – varje moment betecknade en viss färgblandning och styrkegrad – som man kunde ställa in i förväg och sedan starta med ett enkelt handgrepp. Med den nya tekniken kunde man få fler och finare färgnyanser än tidigare, och ljusförändringarna på scenen kunde framkallas snabbt och med stor exakthet.[29]

Grünewald betraktade med rätta denna »trollerilåda» som ett utomordentligt viktigt instrument för genomförandet av sina konstnärliga intentioner. Själv har han ofta uttalat sig om ljusets oerhörda betydelse inom stafflimåleriet, om förhållandet mellan varmt och kallt ljus m. m., och han grep nu ivrigt tillfället att få arbeta med ljus som ett rörligt, levande medium med nästan obegränsade möjligheter. Han satte sig snart in i det rent tekniska och hävdade bestämt att ljussättningen tillkom dekoratören, inte – vilket var och fortfarande är regel – regissören.[30] I »Simson och Delila» använde Grünewald ljuset i första hand deskriptivt, understrykande, i mindre utsträckning som stämningsskapande faktor. I första aktens första tablå sattes på folkmassan ljus från blåviolett till grönt, på Simson och Abimelek däremot ett hårt vitt ljus. Här togs alltså dekorens egna färger upp i scenljuset, medan i den följande tablån en dissonant färgmotsättning framkallades genom ett gult sken mot den rödvioletta tempelfasaden. Andra akten var den belysningstekniskt mest komplicerade i operan. Kärleksscenen utspelas under ett våldsamt oväder, som tilltar i styrka i takt med Simsons lidelse och intensiteten i Delilas övertalningsförsök, och när Simson slutligen följer Delila in i grottan kulminerar det med häftiga blixtar och ett stort åskbrak. Med de ökade tekniska resurserna hade man nu möjlighet att låta ljuset intimt följa den musikaliska utvecklingen, och man försummade inte att ta ut effekterna; i belysningsexemplaret finns åtta olika ljusmoment angivna. Grünewald har just till denna scenbild gjort en kommentar, som visar hans sätt att vid den här tiden tänka i belysningsfrågor:

»Så t. ex. är den gröna ljuspunkten på platån i andra akten en koloristisk centralpunkt, som bestämmer och binder alla övriga skiftningar i landskapet. Styrkan av denna gröna fläck bestämmer värdena i de övriga nyanser, som bryta sig ur den röda helhetstonen. Om icke denna gröna fläck behölle sin styrka hela akten igenom, skulle t. ex. de gröna moln, som plötsligt uppdyka på himlen, verka som en koloristisk motsättning, vilket de inte få göra. De måste underordna sig denna gröna fläck i ljusstyrka. Men genom att hålla denna fläck i sin fulla ljusstyrka har jag råd att låta det gröna i detta röda landskap helt omfärga de röda klipporna och även använda mig av gröna belysningar på figurerna, utan att det splittrar helhetsintrycket. Denna gröna fläck kan alltså inte tas bort . . .»[31]

Det är ambitiöst, genomtänkt och förmodligen helt korrekt, men det är ännu målarens sätt att tänka, inte teatermannens. De olika färgfältens intensitet och inverkan på varandra avvägs precis som om det gällde ytorna i en stafflimålning.

Tredje aktens ljussättning gick liksom första aktens från kalla färger till varma, kulminerade med en mängd röda effekter i »Dagontemplet», eldar, facklor m. m. »Kvarnen» var mycket sparsamt upplyst och genom ljusets inriktning från sidan och mot kvarnhjulet, som under sin rörelse kastade reflexer med vissa intervaller, fick denna scenbild plastiskt-skulptural verkan, det enda exemplet på ljussättning i modellerande syfte. Belysningen i »Baalsgrottan» med ovanifrån spelande strålkastare skilde sig också från principerna i övrigt.

Det gäller teater i allmänhet och opera i synnerhet att det sceniska förverkligandet ofta blir en kompromiss på grund av dels det stora antal personer som skall bidra till utformningen, dels de många praktiska hänsyn som måste tas och som ibland kolliderar med den konstnärliga visionen. Särskilt måste en operascenograf anpassa sitt arbete till vissa för denna konstart specifika krav: för sångarna är det t. ex. väsentligt att ingenting skymmer dirigent eller sufflös, för dansarna att det finns utrymme och goda entré- och sortimöjligheter i scenbilden, för teknikerna att dekorbyggena är någorlunda lättmonterade. Olika praktiska hänsyn kan till och med resultera i att dekoratören helt eller delvis får överge sin ursprungliga konstnärliga konception.

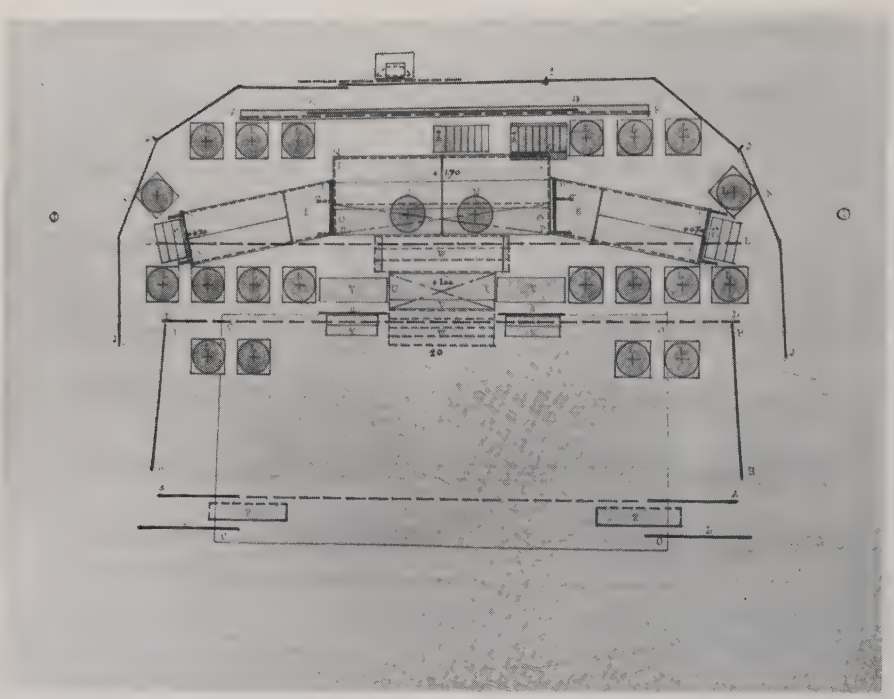
Som hjälpmedel vid jämförelsen mellan Grünewalds skisser och de färdiga scenbilderna finns scenplaner och bevarade fotografier. Med scenplan menas en teknisk beskrivning av en dekoration, vanligen en planritning av dekoren, införd på en tryckt plan över scenen ifråga och försedd med en kortfattad kommentar till de olika delarnas material och funktion och principen för deras anbringande. Från uppsättningen av »Simson och Delila» 1921 finns en komplett svit sådana scenplaner. Av fotografiskt material finns en ofullständig samling scenfoton och ett antal rollbilder.[32] Som alla äldre scenfotografier måste emellertid dessa bedömas med en viss försiktighet. Teaterfotografering kräver specialister och avancerad teknisk utrustning; ingetdera fanns på 20-talet, utan teatrarna vände sig vid behov till någon ateljéfotograf. Huvudsyftet med fotograferingen var inte alltid konstnärligt utan lika ofta tekniskt – ett foto var ett bra komplement till scenplanen – varför många scenfoton tagits i ett hårt och platt ljus, som rimligtvis inte gör rättvisa åt den faktiska scenbilden i dess rätta belysning. Detta medför i sin tur att foto ofta saknas av sådana scenbilder, som var tekniskt okomplicerade och lätta att rekonstruera med hjälp av enbart scenplanen. Vid en bedömning av det sceniska resultatet beträffande »Simson och Delila» måste man följaktligen ta hänsyn till vad som brister i fotomaterialet, vad som var sceniskt-praktiskt nödvändigt samt vid denna tid överhuvud tekniskt möjligt att genomföra.

Redan det högst varierande djupet i scenbilderna var dikterat av praktiska skäl snarare än konstnärliga, liksom växlingen mellan plana och plastiska element, mellan målade ytor och tredimensionella dekordelar. »Torget i Gaza» var en djup bild, där arkitektur och landskap frammålats på sättstycken medan brunnar och trappor gjorts praktikabla, avslutad av rundhorisont. Nästa dekor, »Utanför templet», måste göras mycket grund för att under ett kort ridåfall kunna ställas framför och dölja den föregående. Fasadarkitekturen var här målad på en stor fond med sammetsintäckt portalöppning i mitten, endast tempeltrappan var praktikabel. Även följande dekoration, »Öknen», som bestod av måleri på plana ytor, en med rampen parallell bakfond och hängsidor, var förhållandevis grund och lätthanterlig; det gällde att snabbt kunna få bort den för att sätta igång med det komplicerade bygget till »Delilas trädgård», första aktens stora finalscen. Hittills hade man använt en tablåridå under scenväxlingarna och sammanhängande övergångsmusik, men nu måste

15. Simson och Delila på Kungliga Teatern 1921. »Delilas trädgård» (akt I scen 4). Scenografi: Isaac Grünewald

man göra en längre paus för de scentekniska förberedelserna. Trädgården var en dekor av ungefär samma djup som torgscenen, liksom denna avslutad av rundhorisont (bild 15). Den svängda terrassen var tredimensionellt uppbyggd, tre av träden liksom den dekorativa metallslingan var plastiska – den vänstra kaktusen tillverkad av skära sammetskuddar med uppstoppade svarta handskar som taggar – och mittpalmens krona halvplastisk med blommor och blad modellerade i röd och vit sammet. Kullarna i bakgrunden var helt och hållet frammålade på sättstycken och horisontmasker.

Andra aktens scenbild, »Soreks dal», var ett än mer omfattande bygge, också den en djup dekor i kombination med rundhorisont. Genom mellanaktspausen kunde man här klara två komplicerade dekorationer i följd. Delilas grotta till höger samt flodstranden i fonden var till största delen måleri på plana ytor, medan den vänstra klippformationen var plastiskt modellerad i facetter, även dessa bemålade. Tredje akten inleddes med en svit av tre grunda scenbilder. I den första, »Kvarnen», hade scenöppningen förminskats genom mörka sammetsdraperier vid sidorna. Kvarnhjulet, tredimensionellt utformat och målat som hamrat silver, var framdraget nästan ända till rampen. Bakom detta stod skärmar, klädda med sammet för att inte fånga upp ljus och



16. Scenplan till Simson och Delila 1921. »Dagontemplet»

därmed spoliera effekten av metallhjulets egna reflexer. »Baalsgrottan» bestod av vinkelställda sättstycken med stalaktitmålning och framför dessa på en över scenplanet höjd fallucka den väldiga Baal-statyn i metall i halvplastiskt utförande; det tomma scengolvet behövdes här för baletterna. I den följande tablån, »Ett kultrum», begagnades samma sättstycken med stalaktitmotiv, framflyttade närmare prosceniet. De förbands av tre i sättstyckena fästade vidunderhuvuden, vilka under föregående scen varit bakåtvikta och nu fälldes fram på svängarmar. Själva ansiktena var målade medan skäggen utgjordes av fläckiga draperier, som möjliggjorde entréer och sortier.

Tredje aktens stora finalscen, där templet skulle rasa, var givetvis den tekniskt mest komplicerade. Denna dekor var till största delen uppbyggd redan vid tredje aktens början. Bakre delen av scenen hade därför inte brukats i de tre inledande tablåerna, och den närmast föregående var maximalt enkelt konstruerad för att lätt kunna avlägsnas. Den oförmedlade övergången från grottans mörker till templets röda ljus, från instängdhet till kolossalarkitektur, var en effekt där också tidsfaktorn skulle medverka. Scenplanen visar att dekoren var nästan genomfört tredimensionell (bild 16). Förgrundens tjurskulpturer (Z) var plastiskt skulpterade i bleckplåt, kolonnerna (L) bestod av höga tygtrummor, fästade på scenvinden, eldarna på altarena (X) av tunna sidenstycken, som man fick att fladdra med hjälp av blåsaggregat,[33] endast de tunnaste bakgrundskolonnerna samt baldakintaket var rent måleri. De två

17. Simson och Delila på Kungliga Teatern 1921. »Dagontemplet» (akt III scen 4). Scenografi: Isaac Grünewald

mittkolonnerna (M), vilka Simson skulle välta, var delade i fyra separata, på varandra ställda segment och fastsatta i scengolvet med var sin stållina, som löpte genom samtliga segment upp till vinden. När templet sedan skulle rasa, släpptes linorna så att segmenten kunde falla isär, samtidigt som man lösgjorde de övriga kolonnernas tygtrummor och lät dessa falla rakt ned. Inför epilogen sköt man under ett kort ridåfall bort tjurarna, drog upp taken och sänkte luckorna med altarena och trapporna och lät fondens sjunkstycke (G) falla så att kullarna och solen – alltigenom måleri på plana ytor – blev synliga mot rundhorisonten. I själva slutvinjetten övergick man således från plastisk dekor till frammålad. Epilogens scenbild visades bara några ögonblick, varefter ridån gick ner.

Trots scenfotografiernas antydda brister kan man se, vilka av scenbilderna som kom närmast Grünewalds visioner. Av de fyra stora dekorerna tycks »Delilas trädgård» ha lyckats bäst, även om något av skissens rytmik gick förlorad (bild 15). I »Torget i Gaza» återfanns skissens alla kompositionella element men deras sammanlagda effekt, dynamiken, var reducerad. Av skissen framgår t. ex. att soldaterna kommer på en slingrande bergsväg, men i scenbilden har motivet blivit till en meningslös slinga. Man tog tydligen inte heller ut skissens kontrast mellan de magnifikt utrustade, färgstarka soldater-

na och den homogent färglösa folkmassan, utan på scenfotot är det snarast judarna, som drar intresset till sig genom varierade och pittoreska dräkter. Grünewald har sett motivet ovanifrån, medan dekordelarna i verkligheten travades bakom varandra på ett platt och odramatiskt vis; detta gäller för övrigt flera av scenbilderna.

På grund av ett helt felaktigt ljus gör scenfotot av »Soreks dal» sannolikt inte rättvisa åt den sceniska verkligheten. Landskapets stiliserat overkliga karaktär hade lyckats rätt väl, men spänningen i skissen gick förlorad genom att avståndet mellan klipporna gjordes för stort och grottan till höger fick en alltför slapp kontur. Som direkt misslyckad måste man betrakta scenversionen av »Dagontemplet» (bild 17). Ingenting av skissens monumentalitet återfinns i scenbilden, kolonnerna är för korta och för tjocka och baldakintaket har en tung och tryckande effekt. Mest förödande blev det faktum att man på grund av tekniska hinder i samband med dekorväxlingen till epilogen fick ersätta skissens bakgrund, himlen med stadssilhuetten, med ett stumt tygskynke, varigenom scenbilden »stängdes» bakåt och förlorade sin rymdverkan (jfr färgbild II).

»Öknen» kom både till form och karaktär mycket nära Grünewalds skiss. Beträffande »Ett kultrum» är överensstämmelsen inte påfallande, men skissen är också så pass odistinkt att den knappast kan ha tjänat som förlaga i dekorateljén. »Kvarnen» är som scenfoto svårbedömbar, eftersom kombinationen av rörelse och ljus här var det väsentliga och fotografiet endast återger en nykter, teknisk verklighet.

En av de planerade scenbilderna, »Förhallen», användes aldrig i den färdiga föreställningen. Denna tablå var tänkt som en visuell paus mellan »Kvarnen» och de orgiastiska baletterna i »Baalsgrottan», men i stället fick kören sjunga bakom den sänkta tablåridån.[34] Orsaken till ändringen är oviss, men beslutet måste ha fattats omedelbart före premiären, eftersom tablån finns med i det tryckta programmet. Överhuvud arbetade man på teatern intensivt ända in i det sista. Premiärdagen repeterade man belysningen och tog upp dekordelar till verkstaden för ändring.[35] Historien att Grünewald premiärkvällen stod och målade ännu minuterna före föreställningens början verkar efter omständigheterna trolig! Påståendet att han under premiärens lopp skulle ha påverkat ljussättningen faller däremot på sin egen orimlighet; en fastställd och programmerad belysning kan inte ändras under pågående föreställning.[36]

Kostymerna beredde Operans ateljéer en del bekymmer. Flera av dräkterna var tänkta i mycket styvt material och svåra att tillverka, talrika inslag av metall förekom, till och med hela dräkter i metallarbete som Delilas klänning av tunnbandsliknande ringar för slutscenen. Grünewald hade medvetet eftersträvat konstnärlig kontrastverkan mellan dylika »hårda», arkitektoniskt uppbyggda kostymer och balettens »mjuka», sensuella dräkter, vilket framgår av hans egen anteckning på en av skisserna (bild 9). Även inom teaterns murar uppfattade man hans kostymer som djärva och annorlunda. Den starkaste reaktionen kom från dansöserna, som i en skrivelse till Kungliga Teaterns styrelse – fyra dagar före premiär! – samfällt vägrade »medverka i denna

nakenhet».[37] Det hela berodde på ett missförstånd, nakenheten översattes i de flesta fall till hudfärgade trikåer. Några av Grünewalds dräktkompositioner förverkligades aldrig, däribland en silverkostym till Simson för andra akten. Istället fick han behålla sitt gula leopardskinn, en konstnärligt otillfredsställande lösning, då detta färgmässigt var tänkt uteslutande för första akten. Av någon anledning byttes Delilas stela dräkt i trädgårdsscenen ut mot en »mjuk» vit kostym, en klar försämring både estetiskt och kompositionellt (bild 15). Genomgående gör dräkterna på scenfotografierna ett mer tidsbundet intryck än skisserna.

Diskrepansen mellan vision och verklighet kan i vissa fall förklaras av tillverkningsprocessen. På 20-talet var man i helt annan utsträckning än i dag beroende av olika in- och utländska leverantörer av tekniska detaljer, kostymdelar, attribut och dylikt. Åtskillig rekvisita hade i detta fall beställts från firma Leopold Verch i Berlin, alla smidesarbeten från en svensk metallfabrik.[38] I sådana fall kunde man inte övervaka utförandet, vilket återverkade menligt på den konstnärliga helheten, och ofta anlände dessa leveranser så sent att ändringar inte var tidsmässigt möjliga. Uvertyrridån t. ex., som syddes hos Verch i sidenapplikation enligt Grünewalds skiss, anlände med knapp nöd till premiären.

Efterspel

»Simson och Delila» blev en enorm publiksuccé. Från och med premiären gavs operan varje kväll (utom två) under sex veckors tid och nådde under året 1921 upp i den rekordartade siffran av 91 föreställningar. Den omedelbara kritikerreaktionen var däremot blandad. Uppsättningen hade långt i förväg omgetts av stor publicitet och ett visst sensationsmakeri, och veckan före premiären hade pressens representanter inbjudits till Operan, där André redogjort för verkets nya indelning och Grünewald demonstrerat och kommenterat sina skisser. Detta var något unikt i Kungliga Teaterns annaler; de huvudansvariga hade tydligen en känsla av att publiken behövde förhandsorienteras för att kunna tillgodogöra sig det konstnärliga programmet.[39] De flesta premiärrecensenter var eniga om att Saint-Saëns' klassiskt-romantiska verk inte alls lämpade sig för expressionistisk iscensättning, i synnerhet ondgjorde sig musikkritikerna över att det visuella på ett otillbörligt sätt dragit intresset från det musikaliska. Beträffande stilenhetligheten i dekorationerna gick åsikterna starkt isär. »Det vimlar av olika stilarter från den ena tablån till den andra . . . Av konstnärligt känd, genomtänkt, genomförd, logisk stilisering finns ej ett spår», skrev Kurt Atterberg, medan Georg Nordensvan ansåg att uppsättningens största förtjänst låg »i dess följdriktigt genomförda enhetlighet». Av de enskilda scenbilderna hade »Soreks dal» och »Kvarnen» på de flesta gjort ett starkt intryck. »Delilas trädgård» fick också övervägande positiva omdömen, medan meningarna var delade om de många mellantablåernas kvalitet och berättigande överhuvudtaget. »Verket är rikt, fantastiskt, roande», skrev August Brunius, »men det är icke ädelt annat än på en punkt: i andra aktens ståtligt konstruerade bild av platsen framför Delilas boning. Den

har lika stora förtjänster som arkitektonisk och som målerisk skapelse . . .» Genomgående beundrade man djärvheten och uppslagsrikedomen i kostymeringen.

Ett av de mest givande inläggen kom från Karl Asplund, som var väl orienterad i samtida kontinental scenkonst och trots vissa detaljinvändningar fastslog originaliteten i Grünewalds arbete. »Vi har sett en del moderna teaterdekorationer i Stockholm förut, Reinhardts och fransmännens, men ingen så djärvt radikal som Grünewalds . . . De djärva förenklingarna, de samlade massorna, den rent onaturalistiska färgen finnas hos andra, det är artmärkt, men Grünewald har från sin egen – visserligen från Matisseskolan utgående – konst tagit själva den personliga klangen.» En i flera recensioner återkommande anmärkning var att dylika dekorationer inte gick att kombinera med tredimensionella människor på scenen. »Den moderna konstens kolorit är skapt för scenen, men dess nonchalans och slarv med linjen och detaljen låter sig ej förena med de med »naturalistiska» linjer utrustade mänskliga kropparna», ansåg Kurt Atterberg och efterlyste »en till ytterlighet gående stilisering av rörelserna, om de rena kroppslinjerna skola kunna inkomponeras i en medvetet misstecknad omgivning.»[40]

En mängd icke-professionella kritiker, konstnärer, tonsättare och författare kastade sig in i striden, som skulle bli både långdragen och affekterad. Grünewald var en omstridd person med åtskilliga motståndare, och debatten fick ibland osmakliga inslag av rastänkande och personförföljelse. Så sent som i maj var W. Peterson-Berger och Grünewald själv invecklade i en offentlig polemik, som inte hedrade någon av dem.[41] Bidragande orsak till uppståndelsen var den process Grünewald öppnat med Kungliga Teatern angående honoraret för sitt arbete. Från Operans sida hade man underlåtit att i förväg träffa någon överenskommelse, och Grünewald skickade en räkning på 75 000 kronor, som Operan vägrade betala. Den begärda summan var verkligen anmärkningsvärt hög, och detta faktum gav nu många ytterligare tillfälle att lufta sina personliga antipatier. Det hela utvecklade sig raskt från penning- till prestigefråga. För Grünewald var det en självklarhet att en konstnärs verk inte i något avseende fick jämställas med en »dekorationsarbetares» och han visste att, då det var första gången Operan engagerat en fri konstnär, uppgörelsen denna gång skulle bli prejudicerande. Kungliga Teatern erbjöd 20 000 kronor, vilket Grünewald genom sin advokat avvisade.[42] Under tiden gick »Simson och Delila» för utsålda hus – det var i själva verket Operans största ekonomiska succé på åratal – och Grünewald lär ha gjort det skämtsamma moterbjudandet att dra av exakt så mycket som det kostade Operan att dagligen hålla de röda lyktorna tända!

Båda parter sökte under pågående process stöd utifrån för sin respektive ståndpunkt. På Grünewalds anmodan inkom bl. a. Picasso och Matisse med en gemensam skrivelse, där de intygade rimligheten i hans fordran. De hade dessförinnan tagit del av skissmaterialet, och Matisse underströk särskilt att Grünewalds insats av allt att döma varit avgörande för uppsättningens framgång. Carl Milles och Ragnar Östberg yttrade sig i rätten till Grünewalds

förmån, och skriftliga bekräftelser på det stora konstnärliga värdet i hans arbete inkom från Carl Eldh, Bruno Liljefors och Carl Wilhelmson.[43] Först i juni 1922 ingicks förlikning och Grünewald erhöll 37 000 kronor kontant samt kontrakt på två framtida dekorativa uppdrag.[44] Alla tillskrev sig segern; i realiteten skulle denna överenskommelse bli upptakten till idel nya förvecklingar mellan parterna: ömsesidig misstro, förhandlingssvårigheter och kontraktsbrott.

»Stormen» – en stor klassiker under små omständigheter

Grünewalds nästa teaterarbete var en privatbeställning, scenografin till Shakespeares sagospel »Stormen» för Oscar Winges ambulerande teatersällskap.[45] Premiären ägde rum i Norrköping den 3 september 1921, varefter man under ett par månader turnerade med uppsättningen i syd- och mellan-Sverige. Skillnaderna i konstnärliga förutsättningar mellan denna inscenering och den föregående kunde knappast ha varit större. Dekorationer för en turnéuppsättning måste uppfylla vissa krav: de får inte vara alltför skrymmande, de måste tåla packning och transporter och kunna monteras någorlunda snabbt. Dessutom bör de helst vara flexibla, dvs. så konstruerade att man kan reglera avstånden mellan dekorelementen efter olika sceners respektive djup, höjd och bredd samt proscenieöppningens storlek. Scenpersonalen på en turné är vanligen liten och landsortsteatrarnas tekniska utrustning ofta bristfällig, vilket omöjliggör många eller komplicerade dekorbyten under en föreställning. Allt detta medför i sin tur att urvalet av pjäser, lämpliga för turnébruk, blir begränsat.

Shakespeares dramer är jämförelsevis väl lämpade för scenisk förenkling. Handlingen i »Stormen» är genomgående förlagd till en sagoö med undantag av den inledande scenen, som utspelas ombord på ett skepp. Därefter förflyttas man mellan i texten inte närmare preciserade platser på ön. Fjärde och femte akten utspelas dock på en och samma plats med, i C. A. Hagbergs översättning, scenanvisningen »Utanför Prosperos cell». I Oscar Winges turnéversion – i regi av turnéledaren själv, som också gjorde Prosperos roll – hade man dragit ihop texten till fyra akter, arbetat ihop första aktens två scener för att undgå den till det sjunkande skeppet förlagda inledningsscenen samt helt bortsett från de av Hagberg angivna scenväxlingarna inom akterna. Efter dessa inte särskilt genomgripande ändringar kunde man helt enkelt förlägga handlingen till fyra olika lokaliteter på Prosperos ö, en för varje akt.[46] I uppsättningen användes scenmusik till »Stormen» av tysken Wilhelm Taubert, komponerad 1855.

Det dekorativa programmet[47]

Till den inledande musiken visades en specialkomponerad ridå, föreställande »en stormens och fantasiens vinghäst, som rider på en våg under skyarna». När denna ridå gått upp befann man sig i en grottliknande miljö, platsen där

trollkarlen Prospero, fördriven hertig av Milano, berättar om sitt olyckliga öde för dottern Miranda. Prospero har själv framkallat stormen för att tvinga sina fiender iland på ön, och han ger nu sin tjänande luftande Ariel order att ta hand om de skeppsbrutna, bland dem kungasonen Ferdinand. Enligt scenanvisningen utspelas detta »Utanför Prosperos cell», men Grünewald förlade i stället scenen till en grottliknande interiör,vilket har ett visst stöd i texten där Prospero frågar:

»Kan du erinra dig
en tid, då ej i denna cell vi bodde?»

Skissen till första akten är försvunnen men av ett publicerat scenfoto kan man se att cellen utgjordes av en mörk stalaktitartad förgrund som inramning till en ljusare landskapsutsikt i fonden. Några tillförlitliga färguppgifter har inte återfunnits.

Från Prosperos cell förflyttas man i nästa akt till en karg och ogästvänlig del av ön i dramatisk oväderstämning. Här sammanträffar dramats »lägre» personager, vilden Caliban och de skeppsbrutna narrarna Stefano och Trinculo, och smider onda planer. Dekorskissen visar ett berglandskap med spetsiga klippor i blått och violett, där svarta, rödkantade moln drar fram över en giftgrön himmel.[48] Grünewald har haft gott stöd i texten, där det flera gånger refereras till det pågående ovädret:

(Trinculo:) »Här är varken buske eller snår, som det ringaste kan skydda en mot oväder, och redan lagar det sig till en ny storm. Jag hör, hur det piper i luften. Det svarta molnet där, det stora där . . . kan icke annat än ösa ner ämbartals.»

Den färgstarka och till utförandet något grova skissen kan sägas vara kongruent med det färgstarka, målande språk, som här förs.

Tredje akten, som bl. a. innehåller kärleksscenen mellan Miranda och Ferdinand, utspelas i en lugnare miljö bland gula sandbankar med utsikt över havet. Här skall Prospero med Ariels hjälp framkalla andar, musik och trolltyg inför de skräckslagna fienderna, varför man får tänka sig att de olika stämningarna illustrerades atmosfäriskt genom skiftande ljussättning. Till denna scenbild saknas såväl skiss som foto. Motiviskt och koloristiskt bör den ha utgjort en stark kontrast till det närmast föregående blålila, taggiga klipplandskapet.

Den lyckliga upplösningen av dramat förlades till det inre av ön, en urskog med tropisk fantasivegetation i strålande färger. Ferdinand och Miranda får varandra, Prospero avsvär sig trolldomskraften och förlåter sina fiender, som luttrats under det ofrivilliga besöket på ön, och Ariel blir efter välförrättat värv äntligen fri. Dekorskissen – scenisk såtillvida att man tydligt kan utläsa den tilltänkta uppdelningen i bågar och fond – återger i ett brett och summariskt utförande den expressionistiskt överdimensionerade floran.[49] Pjästexten ger egentligen inte något underlag för en skogsdekor, än mindre för en djungel av Grünewalds modell med slingrande lianer, prickiga palmer och meterhöga liljeväxter. Ändå är det säkerligen ett motivval grundat på litterära associationer. Prospero tillkallar i fjärde akten gudinnorna Iris, Ceres och Juno, vilka harangerar varandra i strofer såsom:

(Iris:) »O Ceres, du med ymnighetens horn,
Bräddfullt med vete, råg och gyllne korn,
Du, som på gröna kullar betar kiden
Och ängens matta klär med gräs och viden
Och bjuder Maj att runt kring källans brädd
Utbreda liljors och violers bädd»

eller

(Ceres:) »Du, som med saffransvingar honung droppar
i riklig skrud på mina rosenknoppar
Och spänner upp den blåa båges tält
Utöver lummig höjd och släta fält»

Dylika ordmålningar kan för Grünewald ha fungerat som en utmaning eller en inspirationskälla att i bild skapa något likartat.

Utgående från Winges fria omstuvning bland Hagbergs scenanvisningar kunde Grünewald således presentera fyra motiviskt varierade miljöer: grottinteriör, klipplandskap, havsstrand, urskog. Inom denna ram stegrades såväl ljus som färger från cellen i »dämpad färgskala» och »blåaktig skymning» till skogen i »frodig färgprakt . . . i det bländande ljuset från teaterbelysningen». Uppgifterna om kostymerna och deras färgsättning är tyvärr mycket bristfälliga, men det förefaller som om Grünewald här varit relativt återhållsam både i färg och form. Mirandas dräkt var gul och vit och Ariels blågrå med guldstjärnor, Caliban bar en luden odjurskostym och Prospero en enkel fotsid dräkt, där endast en grinande ansiktsmask i ett mantelveck antydde dess karaktär av »trollskrud».

Enligt denna rekonstruktion faller en skiss, som ibland refererats till som scenbildsskiss, utanför det dekorativa programmet.[50] På denna syns till höger ingången till stalaktitgrottan, till vänster Calibans fängelse och i fonden bakom en sandbank det skeppsbrutna vraket, halvt dolt av nedhängande lianer. Såväl skissens syntetiska motivsammanställning av element ur samtliga scenbilder som dess helt osceniska karaktär gör det troligt, att detta i själva verket är Grünewalds skiss till affisch för »Stormen»-turnén. Beställning på en sådan ingick nämligen i hans kontrakt med Winge.[51]

Utförandet

Det praktiska överförandet från skisser till scenbilder gjordes denna gång inte av Grünewald själv, som var i Paris, utan av scenografen Olle Nordmark, tidigare assistent åt Grünewald vid arbetet med »Simson och Delila».[52] Genom att beskriva det pågående arbetet i Nordmarks Stockholmsateljé gav pressen förhandsreklam åt den stundande turnén, och av presskommentarerna kan man utläsa en del om det praktiska utförandet.[53] Dekorationerna bestod uteslutande av målade bågar, sättstycken och fonder, de senare genomgående i formatet 5×8 meter för att passa flertalet landsortsscener. Grünewald, som på Operan målat fonder i storleken 10,5×17 meter, hade knappast beräknat sina dekorkompositioner för denna skala, och den största diskrepansen kom följaktligen att ligga i de helt förryckta proportionerna.

Jämförande scenfoton – till andra och fjärde akten – visar i vilken katastrofal grad klipplandskapet förlorade sin dramatik och skogen sin förtrollning genom att de underdimensionerades i förhållande till personerna på scenen.

En negativ faktor var också turnéledningens önskan att till varje pris reproducera de berömda effekterna från »Simson och Delila»-uppsättningen. Winge hade för ändamålet till och med införskaffat modern belysningsutrustning och projektionsapparatur. Innehållsligt föreligger uppenbara paralleller: utformningen av stalaktitgrottan för första akten går tillbaka på »Baalsgrottan», andra aktens klipplandskap med dess stiliserade moln på »Soreks dal», tredje aktens böljande sanddyner troligtvis på »Öknen» och fjärde aktens exotiska vegetation alldeles tydligt på »Delilas trädgård». Även färger och ljussättning gick liksom i »Simson och Delila» från kallt till varmt, från en dämpad och enhetlig kolorit mot spektral polykromi. Det var sannolikt på Winges begäran Grünewald knöt an till Stockholmsoperans succéföreställning, men det konstnärliga programmet tålde inte att krympas, ekonomiskt och tekniskt, till turnédimensioner. Det är symptomatiskt att den för applikationsarbete komponerade specialridån i stället fick målas,[54] och trots Winges nya och dyra apparatur måste himlar och moln ha misslyckats, eftersom man tvingades projicera mot vanliga fonder i stället för mot rundhorisont.

Som sceniskt verk får »Stormen»-uppsättningen rubriceras en konstnärlig bagatell, ridande på den våg av intresse och sensationslystnad »Simson och Delila» åstadkommit. Stockholmspressen drog också paralleller mellan uppsättningarna, varvid den pågående arvodesprocessen gav särskilt tacksamt stoff: »I första aktens dekoration har nämligen konstnären på det förhänge som skyler Prosperos grotta dolt en del oförklarliga men tydligt framträdande siffror i ornamenten . . . är man i besittning av erforderligt schiffer bör man ur dessa ornamenter kunna utläsa den summa dekorationerna kosta . . . Andra återigen förmena att denna dekoration är originalkontraktet, så avfattat att det ständigt skall falla direktören i ögonen.»[55]

Direktören kunde säkert hålla sig för skratt. Turnén blev ett dundrande publikfiasko, för Winge personligen en ekonomisk katastrof, varom hans många förtvivlade brevrapporter till Grünewald vittnar. Av korrespondensen framgår att Grünewald i detta sammanhang väsentligt slog av på sitt eget redan från början blygsamma arvodesanspråk.

»Sakuntala» – miniatyrkonst för scenbruk

Medan man åren omkring 1920 i huvudstadspressen som bäst debatterade behovet av och förutsättningarna för en expressionistisk iscensättningskonst, höll en sådan på att växa fram vid Lorensbergsteatern i Göteborg. Hösten 1919 blev regissör Per Lindberg chef för teatern, och samarbetet mellan honom och dekoratören Knut Ström resulterade i en rad revolutionerande uppsättningar, där expressiv stilisering och dramatisk rytm ersatte naturimitation och gängse scenkonventioner och där den konstnärliga målsättningen var

att skapa atmosfär, suggestion, inte illusion. Lorensbergsteatern var också den vid denna tid tekniskt bäst utrustade av landets scener med både vridscen, rundhorisont och avancerad belysningsutrustning. Då Per Lindberg – troligen våren 1922 – vände sig till Grünewald för ett scenografiskt engagemang, hade båda parter en viss uppfattning om den andres konstnärliga ideal och resurser. Grünewald hade med hänförelse studerat Lindbergs uppsättning av »Som Ni Behagar»,[56] och Lindberg hade givetvis sett »Simson och Delila» i Stockholm. Deras samarbete kom att inledas med den sällan spelade »Sakuntala», pjäsvalet symptomatiskt för Lindbergs aptit på den stora världsdramatiken.

Det indiska skådespelet »Sakuntala» är skrivet av Kalidasa, troligen på 400-talet e. Kr. År 1905 uruppfördes det i Sverige på Dramaten, då i Frans Hedbergs översättning av en tysk bearbetning av sanskritoriginalet. Per Lindberg gjorde 1922 i samarbete med Gustaf Ullman en helt ny scenbearbetning efter en fransk översättning.[57] I motsats till Hedberg har Lindberg behållit originalets indelning i sju »upptåg» med berättande inslag, »förspel» emellan. Scenmusik hade beställts av Ture Rangström.

Ingen innehållsredogörelse kan göra rättvisa åt dramat, vars charm ligger i den naturlyriska, poetiskt-erotiska stämningen och de drömlikt overkliga kasten mellan miljöer och situationer. På gammalindiskt vis inleds det med en bön samt ett förspel, där »spelledaren» presenterar stycket och författaren. Kung Duschyanta råkar under sin jakt komma in i Kanvas heliga lund, där inga djur får dödas och inga växter skövlas. Kungen förälskar sig häftigt i den unga Sakuntala, ett orört naturbarn, dotter till en nymf men uppvuxen hos den gamle Kanva i skogen, som hon vårdar. Återvänd till sitt jakttält drömmer Duschyanta om Sakuntala och undrar, om hans kärlek är besvarad. Snart får han bekräftelse, då han osedd avlyssnar ett samtal mellan Sakuntala och två väninnor; Sakuntala är sjuk av längtan. Deras kärlekslycka avbryts av att Duschyanta kallas bort att förrätta det rituella kvällsoffret.

Några månader har gått. Kung Duschyanta har rest men lämnat Sakuntala sin ring som kärlekspant med löftet att snart återvända. Apatisk av sorg försummar Sakuntala att vördsamt hälsa Durvasa, en helig man. Denne förbannar henne: som straff skall hon förlora sin ring och därmed sin älskade, Duschyanta skall drabbas av fullständig glömska, tills han åter har ringen i sin hand. Okunnig om förbannelsen förbereder sig Sakuntala, som väntar Duschyantas barn, att fara till denne och tar ett smärtsamt avsked av sina kära träd, blommor och djur. Duschyanta tar i sitt palats emot Sakuntala som en lögnerska och främling, och förkrossad går hon sin väg. Kort därefter återfår kungen ringen – en fattig fiskare har funnit den i magen på en fisk – och minns med smärta och ånger Sakuntala, som han just sänt bort.

Flera år har gått, man har förgäves sökt efter Sakuntala överallt. Till palatsträdgården, där kungen alltjämt sörjer sin förlorade kärlek, kommer guden Indras budbärare Matali. Prövotiden är förbi: Matali tar Duschyanta med till Indras rike och vidare till De Heliga Vises botgörarlund. Anländ dit träffar kungen på en lekande pojke och igenkänner i honom sin egen son. Han återfinner också Sakuntala bland botgörarna, och deras slutliga förening får gudarnas välsignelse.

Skisserna

Det samlade skissmaterialet till »Sakuntala» är omfattande och, beträffande dekorskisserna, i det närmaste komplett bevarat.[58] Alla, som kommenterat det, har varit överens om dess originalitet och höga konstnärliga kvalitet, men

18. Isaac Grünewald: Sakuntala, 1922. Detalj till första upptåget

det har hittills behandlats summariskt och utan något seriöst försök att bringa skisserna i korrekt inbördes ordningsföljd för att därigenom kunna utläsa ett dekorativt program. Detta är dock genomförbart med hjälp av Grünewalds privata pjäsexemplar innehållande hans egna anteckningar, studier och utkast.[59] Däremot finns varken scenplaner eller foton, eftersom uppsättningen aldrig kom till stånd.

Till ridån »med persiska figurornament» finns en tänkbar skiss med en slingrande drake i grön inramning. Mot den bakgrunden får man i så fall tänka sig det inledande förspelet. Till första upptåget finns två skisser, som båda visar Duschyanta och hans körsven i en med hästar förspänd gyllene vagn, avtecknande sig mot bredrandig bakgrund – »med fallande linjer angifvande farten» – i svart och guld (bild 18). Den här återgivna skissen, som är den distinktaste och färgklaraste, är egentligen en detaljstudie, på den andra tillkommer en förgrund av olikmönstrade klippblock samt den för ekipaget flyende gasellen, som omtalas i texten. Till den heliga lunden, där Duschyanta möter Sakuntala, finns också dubbla skisser: ett stiliserat fantasilandskap av träd och buskar i olika nyanser blått och rosa med förhöjningar i vitt. Den ena är flyhänt impressionistisk och svarar bäst mot skissbokens »dimmiga färgkronor» och »morgonstämning», den andra är mer genomarbetad och bör betraktas som den slutliga förlagan för dekorationsverkstaden. Skissen till andra upptåget, som utspelas vid kungens jakttält, är mollstämd: ett öde

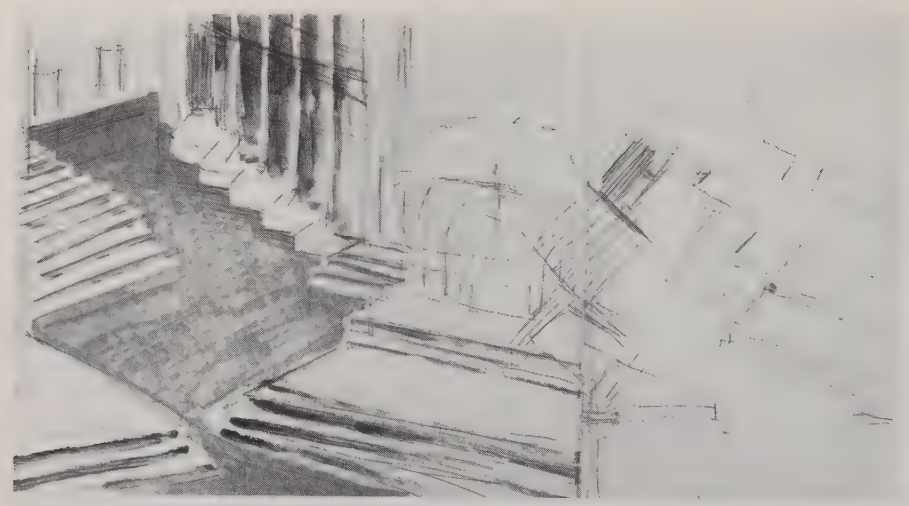
19. Isaac Grünewald: Sakuntala, 1922. Tredje upptåget

berglandskap och himmel helt i grått, silver och svart, mot vilket tältöppningens baldakin står som enda färgtreklang i rött–blått–guld. Bergen är miniatyrmässigt tecknade med taggiga konturer. Grünewald har här bl. a. antecknat »berg af silfver, baldakin af guld metallbakgrund. *Allt metalliskt*». Till denna scenbild finns ytterligare en skiss av likartat utförande.

I förspelet till tredje upptåget berättar en lärjunge om Sakuntalas sjukdom. På skissen står han under ett dekorativt stiliserat träd med stora blad, och motivet omges av en slät, bred ram i grönskimrande guld. Skissen till tredje upptåget har en originell utformning (bild 19). På en klippavsats under ett fantastiskt lianliknande träd i vinrött och svart sitter Sakuntala och hennes väninnor på en blomformad matta. Bakgrunden utgörs av ett kuperat landskap i ljusa gulrosa toner med växtmotiv insatta som grafiska tecken. Scenen är infattad som en medaljong i bred guldram. Ytterligare en skiss visar samma motiv med trädet i annan färg och utformning, även den en cirkelkomposition.

Dekorskissen till fjärde upptåget visar en skogsdunge med en låg vit mur och bugande träd med vita stammar och kronor i rost, grönt och gult. Det är i denna natur av »vissna toner och tunga former» i »höstlig vemodig stämning» Sakuntala tar farväl av sitt gamla liv. På en detaljskiss ser man framför muren väninnorna, som samlar blommor i stora skålar.

Femte upptåget utspelas i en praktfull sal i Duschyantas palats, en intrikat rumsbildning med trappor i olika plan och talrika textila inslag, skarpt citrongula väggar, tegelrött golv och klarblå fondhimmel (bild 21). »Förbryllande» står det i Grünewalds skissbok, och får man tolka det som en målsättning

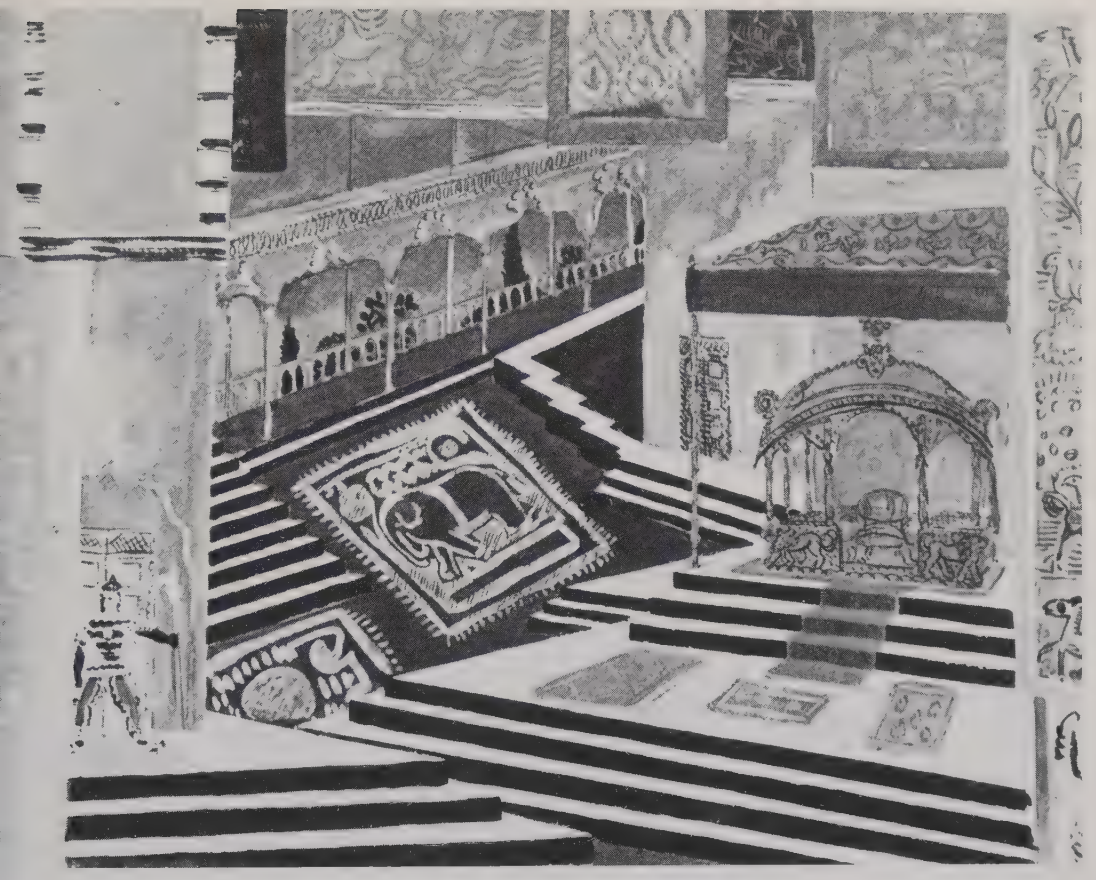


20. Isaac Grünewald: Sakuntala, 1922. Skiss och plan till femte upptåget

har detta intryck uppnåtts genom bildrummets skiktning och höga blickpunkt. Man kan heller inte avgöra var gränsen går mellan ornamental bildram och mönstrade textilier.[60] I sjätte upptågets förspel griper polisen fiskaren med den återfunna ringen; skissen visar en liten gränd av orientalisk typ, där det skarpa solljuset ger blå skuggor åt de vita husväggarna. För nästa scen, trädgården där Duschyanta sörjer i förtvivlan och ensamhet, har Grünewald antecknat »allt i grått, gråblått och lila», en färgsättning som återfinns i skissen (bild 22). Låga murar med små baldakintäckta paviljonger avgränsar förgrundens tuktade trädgårdsrabatter från fondens stiliserade träd, som avtecknar sig i silhuett mot skyig himmel. Såväl detaljerna som det litet preciösa utförandet associerar till orientalisk miniatyrkonst. Följande skiss har en i alla avseenden annorlunda karaktär: omstrålade av ett himmelskt ljus är Matali och Duschyanta i Indras bevingade vagn på väg genom rymden till den molnomhöljda jorden (färgbild III). Bildverkan har här åstadkommits genom en motsatseffekt. Det poetiska innehållet har getts stabil form och klätts i klara, mustiga färger, vilket paradoxalt nog förstärker den visionära kraften.

Näst sista scenen utspelas i De Heliga Vises botgörarlund, där Duschyanta återfinner sin son och Sakuntala. Skissen hör till de minst inspirerade i sviten: bakom ett fantasilandskap i varmt gult och rött står Sakuntala och barnet mot ljusgrön himmel, endast den jättelika stjärnan – urklippt i guldpapper och påklistrad – antyder en sakral miljö. Dekorskissen till slutscenen är däremot sant poetisk. Som en skimrande vit blomma mot svart botten avtecknar sig ett orientaliskt altare, infattat i en lotusformation, och nedanför den breda, vita altartrappan står den återförenade familjen, som välsignas av altarets två gudomligheter. Genom att altaret snarast uppfattas som skulpterat får situationen en overklig dimension, kongenial med dramats hela stämning.

»Sakuntala»-skisserna har genomgående en intimitet som skiljer dem från



21. Isaac Grünewald: Sakuntala, 1922. Femte upptåget

Grünewalds övriga scendekorativa arbeten. Den bildmässiga anknytningen till orientalisk miniatyrkonst har gett materialet en enhetlig ton, även om stilvariationen mellan de enstaka bladen är stor. Man kan här tala om variation som huvudtema; om man t. ex. jämför de många landskapsmotiven finns inte spår av monotoni eller upprepning. Färgskalan är finstämd och smulten, endast i två av skisserna återfinns de höga fauvistiska spektralfärgerna, den stora palatsinteriören och »Indras vagn» (färgbild III).

Den sistnämnda intar överhuvud genom den annorlunda tekniken i hela färgplan och frånvaron av miniatyrmässiga detaljer en särställning i sviten. Som »färgpauser», ett uttryck Grünewald själv senare kom att prägla, har gråtonade bilder satts in i intervaller: silverlandskapet med jakttältet, kungens trädgård, slutscenen. Dramats episka karaktär går igen i skisserna och lämnar i och för sig inget utrymme för några icke-föreställande motiv, ändå återkommer ordet »abstrakt» upprepade gånger bland Grünewalds anteckningar i skissboken. »Abstrakta former. Cirklar, ovaler, i rena färger» står det ovanför blyertsstudien till »Indras vagn». På dekorskissen uppfattar man det närmast

22. Isaac Grünewald: Sakuntala, 1922. Sjätte upptåget

som planetära fenomen, vilket i så fall bör tolkas som en sekundär omvandling i föreställande riktning av en primär association i enbart färg och form. Vid slutscenen står antecknat »Abstrakta dekorationer. *Hvitt* hvitt allt.» Dekorskissen till altarrummet är förvisso inte abstrakt, men kompositionen har ändå bibehållit något irrationellt och öververkligt, som kan förklaras av att den är det konkreta resultatet av en abstrakt idé. Kungen skulle dessutom uppträda »mot rent abstrakt färgkomposition» i början av tredje upptåget, men någon sådan skiss har inte kunnat återfinnas. Ytterligare en skiss saknas – förkommen eller möjligen aldrig utförd – nämligen till den scen i slutet av tredje upptåget, där Duschyanta kallas till ritualoffret. I skissboken står det »Svarta demonskulpterade figurer skinande mot rödlysande bakgrund», kompletterat med några synnerligen svårtolkade blyertsteckningar.

Kostymskisserna visar gestalter och dräkter av mer eller mindre utpräglat orientalisk typ. Det förefaller som om Grünewald mestadels tagit upp dekorens egna färger i kostymerna, t. ex. metalliska dräkter i silverlandskapet, grå

och svarta dräkter i trädgårdsscenen, hovmän i gult–rött–blått i palatsinteriören. Däremot kontrasteras praktfulla orientaliserande kostymer mot extremt enkla i naturfärger, enligt anteckningarna i skissboken tänkta för material som bast, rep, snörmakeri. Genomgående är gestalterna på dräktskisserna intecknade mot neutral, ofärgad bakgrund. Figurstaffaget på scenbildsskisserna är i det här fallet fria fantasier, eftersom arbetet aldrig avancerade så långt som till scenrepetitioner.

»Två månader bortkastade!»

Ovanstående citat av Per Lindberg hänför sig till den på ett sent stadium och efter omfattande förberedelser inhiberade »Sakuntala»-uppsättningen.[61] Orsaken till inställandet var ekonomisk. Lorensbergsteaterns finanser var redan hårt ansträngda, uppsättningen tenderade att bli dyrbar och publikunderlaget för detta exklusiva företag betraktades som alltför osäkert. Lindberg själv, som tydligen satsat en hel del prestige i att få stycket godkänt till uppförande av en redan från början tveksam styrelse, hade tillbringat sommaren 1922 omväxlande i London och Paris med att studera indisk konst, musik och dans. För Grünewalds del hade förberedelserna bestått i färdigställandet av drygt ett femtiotal dekor- och kostymskisser. Genom att sammanställa dessa skisser och bevarade anteckningar kan man trots allt göra sig en föreställning om uppsättningens tilltänkta, mycket speciella karaktär.[62]

En målsättning var att åstadkomma en atmosfär av intimitet och gemenskap, varför scen och salong skulle förbindas genom trappor och publiken göras delaktig i den sceniska miljön genom utlagda orientaliska mattor och en orientalisk lampa i salongen. För att sceniskt återskapa dramats flytande, overkligt drömlika stämning ville man undvika brott i form av ridåfall eller pauser; trots styckets längd tänkte man sig endast en mellanakt. Övriga scenväxlingar skulle göras som barockteaterns »changements à vue» inför publikens åsyn, varav följde ett komplicerat system av fonder, slöjor och rörliga sättstycken. Den randiga bakgrunden i första upptåget (bild 18) var t. ex. tänkt som ett delat draperi, vilket sedan kunde dras upp åt bägge sidor och visa den heliga lunden, samtidigt som blomstergrupper i form av sättstycken skulle »växa upp» i förgrunden. I början av tredje upptåget skulle en målad slöja – man får förmoda transparent – hänga mellan den i smyg lyssnande kungen och den bakomliggande scenbilden med flickorna under trädet (bild 19). När slöjan drogs upp betydde det att kungen blev synlig även för flickorna. Skogsdungen där Sakuntala tar avsked av naturen skulle också till största delen framställas på slöjor och bakom dessa »en annan scen som växer upp». Till och med övergången mellan två så olikartade scenbilder som »Indras vagn» och den efterföljande landskapsdekoren var ämnad att göras som ett öppet changement: molnformationer skulle långsamt skjutas upp nerifrån och jorden börja sjunka, samtidigt som ett podium, dekorerat med växter, skulle höja sig längre in på scenen. Det är svårt att avgöra om och i vilken utsträckning man tänkte sig projektioner. Den ständiga växlingen mellan djupa och grunda dekorer tyder på att flera av scenbilderna skulle

avslutas av rundhorisont, och beträffande scenbildsprojicering var Lindberg pionjär; redan 1920 hade man på Lorensbergsteatern projicerat hela scenbilder mot slöjor.[63] Det ligger nära till hands, särskilt med tanke på de många anteckningarna i regiexemplaret om slöjor, föreställa sig att Lindberg även i »Sakuntala» tänkt transponera något av en drömspelsstämning via den därtill synnerligen lämpade projektionstekniken. Dock finns inga som helst belägg för detta. Däremot är det påtagligt att man medvetet ville understryka scenbildernas egenskap av »tavlor», deras episka karaktär genom olika ramliknande insättningar i scenöppningen. Härigenom fick man samtidigt möjlighet att smidigt reglera dekorationernas storlek och djup. Skissernas målade »ramar» är följaktligen inte någon tillfällig dekorativ detalj utan en integrerande del i den konstnärliga planen. Detta hindrar inte att man inom ramarna planerade tredimensionella, praktikabla byggen, vilket tydligt framgår av en intressant kompletterande skiss, som visar den tilltänkta scenkonstruktionen av palatsinteriören i femte upptåget (bild 20).

I februari 1923, några månader efter det att uppsättningen inhiberats, ställdes Grünewalds skisser ut på Valand i Göteborg, och i mars kunde även Stockholmspubliken ta del av materialet vid en liten utställning på Nordiska Kompaniet, arrangerad av tidskriften Scenen. Kritikerna visade sig vara lyhörda för skissernas lågmält poetiska ton och beklagade allmänt att uppsättningen skrinlagts. Den naturliga jämförelsen med »Simson och Delila» utföll undantagslöst till fördel för »Sakuntala». » Här kan man verkligen säga att en dikt gestaltas», skrev Erik Blomberg, som ansåg att Grünewalds stil mognat och förfinats. Enligt Birger Bæckström var »Ingenting av vad han här gjort självändamål, praktuppvisning utan betydelse för skådespelet. Gör man sig mödan att återuppliva sin bekantskap med »Sakuntala» och går man sedan igenom dekorationerna i tur och ordning skall man märka, hur ypperligt han i de flesta fall lyckats fånga och förtäta totalstämningen i de olika scenerna.»

August Brunius menade dessutom att Grünewald genom förenklade och förstärkta symboler uppnått just den konstnärliga överdrift som bör vara den moderna teaterns signum, ty ». . . den uppsnyggade illusionismen står hjälplös inför en publik som kan fotografera, som är naturiakttagare eller som åtminstone är van att se film. Denna publik kan endast betvingas genom ett djärvt grepp om dess fantasi.»[64]

Brunius' förmodan att ett sådant material omöjligt kunde bli liggande obrukat kom däremot på skam.

»Oberon» – operakonstens sorgebarn

Nyuppsättningen av Webers »Oberon» med scenografi av Isaac Grünewald var ursprungligen planerad att ingå som huvudnummer i firandet av Kungliga Teaterns 150-årsjubileum i januari 1923. Premiären blev emellertid gång på gång framflyttad och först hösten 1925 kom uppsättningen till stånd. Det kan vara värt att referera hela händelseförloppet, då det på ett utomordentligt sätt

III. Isaac Grünewald: Sakuntala, 1922. »Indras vagn» (förspel till sjunde upptåget)

IV. Isaac Grünewald: Oberon, 1922–25. »Vindarnas håla» (akt II scen 4)

åskådliggör vilka problem och slitningar som kunde uppstå, innan man lärt sig de ekonomiska och juridiska rutinerna vid engagemang av fria konstnärer som teaterdekoratörer.

Ett utdraget förspel[65]

I det kontrakt, som den 14 juni 1922 tecknades mellan Grünewald och Kungliga Teaterns AB, ingick – under villkor att den pågående processen nedlades – en beställning på dekorationer och kostymer till två operaverk, av vilka endast det ena, »Oberon», var preciserat till namn och premiärdatum: jubiléet den 20 januari 1923. I samma kontrakt formulerades Grünewalds skyldighet att samarbeta med regissör och kapellmästare, »leda och övervaka arbetet med operaverkets dekorativa fullbordande» och hans rättighet att själv »vid den dekorativa gestaltningen . . . bestämma färg- och formval samt belysningseffekter». Det färdiga skissmaterialet skulle »i huvudsakliga grunder föreläggas bolagets styrelse före september månads utgång». Honoraret skulle utgå i viss procent på bruttoinkomsten av operans framförande upp till 35 000 kronor varav 30 000 i förskott, till fullo gäldat senast premiärdagen.

Den 19 september omtalar Grünewald i brev från Paris till operachefen Riben att han är i det närmaste klar med skisserna, men han ber att personligen få ta dem med sig till Stockholm i början av oktober för att slippa sända dem per post, vilket omgående beviljas. I början av december, då dekormålningsarbetet pågår som bäst, meddelas Grünewald att »Oberon»-premiären framflyttats till spelåret 1923–24. Till pressen hade Kungliga Teatern uppgett »tidknapphet» som skäl.[66] Detta framkallade tydligen en momentan schism mellan parterna, som nu övergår till att korrespondera via Notarius Publicus. Grünewald konstaterar kontraktsbrott från bolagets sida och kräver den 23 januari 1923 betalning för utfört arbete. Operan utbetalar 15 000 kronor, varpå Grünewald genom sin advokat begär resterande 15 000 plus ersättning för den skada avtalsbrottet åsamkat honom samt närmare uppgifter om sitt andra i juni kontrakterade men ännu inte preciserade dekoruppdrag.[67]

Huvudorsaken till Kungliga Teaterns agerande var av ekonomisk natur. Hösten 1922 rådde depression och »Oberon»-uppsättningen hotade att bli väsentligt dyrare än planerat, vilket mot bakgrunden av revisorernas återkommande uppmaningar till operastyrelsen att iaktta största möjliga sparsamhet inte kan ha tett sig lockande. Regimen Riben hade ofta kritiserats för sina alltför kostsamma praktuppsättningar och för en tendens att missgynna den svenska operakonsten till förmån för utländska »utstyrselstycken». Så sent som i oktober 1922 hade Föreningen Svenska Tonsättare inkommit med en skrivelse, där man hårt kritiserade Kungliga Teaterns repertoarval och planering, och det är möjligt att Riben redan då, dvs. ungefär samtidigt som Grünewald levererar sitt skissmaterial, beslutat att stryka »Oberon». Ett belägg för detta är den märkliga omständigheten att dekormålningsarbetet, som påbörjades sista veckan i november, hade förlagts till den avlägsna lilla Djurgårdsteatern med endast *en man* från Operans dekorationsverkstad i arbete.[68] Det hela ger intryck av skenmanöver på grund av att man behövde

operahusets egna ateljéer till förberedelserna för en helt annan jubileumsföreställning. Det är därför tänkbart att den diskussion om konstnärliga petitesser, vilken uppstod omedelbart efter det att styrelsen tagit del av skisserna, faktiskt igångsattes i akt och mening att omöjliggöra – eller åtminstone förhala – uppsättningen. Grünewald anklagades för att ha utformat vissa detaljer alltför självrådigt, utan hänsyn till regissör och dirigent, och ombads göra ändringar. Grünewald refererade till sin i kontraktet formulerade konstnärliga självbestämmanderätt samt till det faktum, att han uppgjort samtliga konstruktionsritningar i regissörens närvaro och sedan utarbetat dem i enlighet med dennes sceniska och musikaliska synpunkter.[69] Dock medgav han att någon kapellmästare aldrig varit inblandad på planeringsstadiet.

Underhandlingarna fortsatte. Våren 1923 var parterna åter »on speaking terms» och den 4 april upprättades ett tilläggskontrakt, där bolaget förband sig att uppföra »Oberon» spelåret 1923–24 samt att under maj (1923) fixera tidpunkten. Grünewald tillförsäkrades i princip hela den konstnärliga bestämmanderätten, dock att återstående utgifter för dekorationer och kostymer inte fick överstiga 80 000 kronor. Samtidigt utbetalade Operan de återstående 15 000 av förskottslikviden enligt ursprungskontraktet. Också beträffande den fortfarande ej preciserade andra beställningen skulle styrelsen ge Grünewald besked före maj månads utgång. Ingenting händer, den 1 juni påkallar Grünewald telegramledes besked i frågan och den 11 juni lovar operachefen att prestera ett sådant inom fjorton dagar. Därefter sänker sig åtta månaders tystnad över affären »Oberon».

I april 1924 får Grünewald, då bosatt i Paris, det lakoniska meddelandet i form av ett protokollsutdrag från Kungliga Teaterns styrelsesammanträde av den 6 mars att Operan beslutat bryta kontraktet och önskar en definitiv uppgörelse. Av Grünewalds brevsvar av den 28 april, där han förbehåller sig samtliga i kontraktet fastställda rättigheter, framgår, att styrelsen inte gett någon förklaring till sitt agerande. Den är emellertid inte svår att finna. Vid årsskiftet 1923–24 hade John Forsell efterträtt Karl Axel Riben på operachefsposten, ett på grund av den allt beskare kritiken mot ledningen framprovocerat chefsbyte.[70] Av Forsell förväntades nu en i alla avseenden ny politik: sparsamhet, repertoarförnyelse i seriös riktning, gynnande av inhemska kompositörer och allmän återhållsamhet beträffande gästspel, »utstyrslar» och extrabeställningar av olika slag. Den spektakulärt vidlyftiga och tekniskt krävande sagooperan »Oberon» i scenografi av den »dyre» Isaac måste i sammanhanget ha tett sig särdeles olämplig; det faktum att den delvis redan var betald kom på Ribens syndaregister och behövde inte förleda den nye chefen till några avsteg från dygdens väg.[71] Det har också framskymtat att man egentligen inte ansåg sig bunden av kontrakt, som upprättats under en tidigare regim.

Den verkligt intressanta delen av händelseförloppet är emellertid slutfasen. Senhösten 1924 ansåg sig Grünewald löst från ett två år tidigare avlagt löfte att inte offentliggöra skisserna före premiären[72] och ställde – bland mycket annat – ut hela »Oberon»-materialet på Konstakademien. Utställningen öpp-

nade den 19 november och i början av december tar en pressdebatt fart, som kulminerar i mitten av månaden. Kritiken konstaterar samfällt orimligheten i att dessa skisser inte förverkligats sceniskt. Stockholms-Tidningen vänder sig brevledes direkt till Forsell och anhåller om dels dennes personliga åsikt om skissernas »konstnärliga värde och praktiska utförbarhet», dels en officiell deklaration av teaterns planer på ett uppförande, »frågor, som torde intressera en vid allmänhet».[73] Forsell svarar omgående att han, då Operan för närvarande inte tänker ge verket i fråga, »saknat anledning ingå i granskning av dem»,[74] ett uttalande som föranleder Brunius att i en lång och spetsigt formulerad artikel förundra sig över en teaterpolitik, där chefen inte ids ta del av ett av teatern beställt och till dels honorerat material, nu uppmärksammat i alla tidningar och tillgängligt på bekvämt gångavstånd.[75] I detta trängda läge anför Kungliga Teatern i stället som huvudskäl de stora konstnärliga friheter Grünewald tidigare tagit sig (sic!). Som sista utväg tillkallar operastyrelsen juridisk expertis för en objektiv bedömning av situationens rättsliga sida. Ett sådant utlåtande inkommer i form av en promemoria till styrelsen, som låter offentliggöra huvudinnehållet i dagspressen, dock med utelämnande av sammanfattningen, innehållande bl. a. följande passus:

»Det är nämligen otvivelaktigt, att bolaget genom att icke fullgöra sina åtaganden enligt tilläggsavtalet, och särskilt genom uraktlåtenheten att trots anmaning från Grünewalds sida fastställa tidpunkten för Oberons uppförande, brutit avtalet, så att bolaget numera icke ens torde kunna tvinga Grünewald att fullborda iscensättningen, medan denne däremot, eftersom han icke brutit avtalet, kan i full omfattning göra anspråk på ersättning enligt avtalet.»[76]

Otvivelaktigt ett konstaterande till Grünewalds förmån, men det var inte ekonomisk gottgörelse denne i första hand ville ha utan tillstånd att få göra sin »Oberon». Efter det att båda parter gjort litet avkall på prestigen tecknades slutligen den 14 mars – exakt 2 år och 9 månader efter ursprungsavtalet – ett helt nytt kontrakt, där deras respektive rättigheter och skyldigheter för första gången formulerades med stringens.

Konflikten, som i sig rymde många småaktigheter, blev i ett större perspektiv betydelsefull för förhållandet mellan teatern och den frie konstnären, som fick behandlas annorlunda än teaterns egna, fast anställda dekoratörer. Den intensiva pressdebatten efter utställningen i Konstakademien måste anses ha varit avgörande för utgången, en manifestation av tidens ökade intresse för sceniskt-dekorativa frågor. Här var nyupptäckten och återinvigningen 1922 av Drottningholmsteatern med dess bevarade dekorskatt säkerligen inte utan betydelse. Det är ingen tillfällighet att både Karl Asplund och Erik Wettergren drar paralleller mellan Grünewald och Desprez, den gustavianska epokens störste teaterdekoratör, och uttrycker förhoppningen att »Oberon»-skisserna inte måtte gå samma öde till mötes som så många av Desprez' aldrig förverkligade scenvisioner.[77] »Oberon»-uppsättningen 1925 är ett unikt exempel på hur en allmän opinion drivit fram en bestämd teaterföreställning.

Epitetet »operakonstens sorgebarn» har följt Webers »Oberon» alltsedan urpremiären. Dess erkänt stora musikaliska förtjänster, både lyriska och dramatiska, har inte kunnat överskyla en undermålig libretto med ytlig intrig och obefintlig psykologi i människoteckningen. Trots ett otal bearbetningar har verket aldrig kommit att tillhöra standardrepertoaren, inte ens på tyska operascener.

Uruppförandet av »Oberon», Carl Maria von Webers sista verk, ägde rum 1826 i London under kompositörens ledning och endast några månader före hans död. Libretton, av J. R. Planché, bygger på en engelsk översättning av C. M. Wielands versepos med samma namn (fr. 1780). Med bibehållande av originalversionens treaktsindelning har man i de flesta senare bearbetningar utvidgat den talade dialogen, de s. k. melodramerna, och stuvat om scenerna inom varje akt. I Stockholm gavs operan f. f. g. 1858 i översättning av C. V. Strandberg (Talis Qualis) och scenografi av Emil Roberg. Vid nyuppsättningen 1925 användes här Wiesbadenversionen av år 1900, en även musikaliskt ganska genomgripande bearbetning av Georg von Hülsen med nyskrivna melodramer av J. Schlar och J. Lauff i översättning av Ture Rangström. Originallibrettons 16 olika scenbilder var i Wiesbadenversionen 14 och i Stockholmsuppsättningen 18; man behöll i stort sett Hülsens scenindelning men lade ytterligare in fyra »visioner», mycket korta scener av specifik karaktär. I stället för Harald André, som 1924 lämnat Operan, blev Harry Stangenberg ansvarig för regin.

Ridån. Skissen till uvertyrridån har förkommit.[78] Enligt Grünewalds egen beskrivning framställdes här fantasifåglar i blått, grönt, rosa och orange samt dekorativa svarta moln mot pärlgrå botten.[79]

»Silverskogen» (akt I scen 1).[80] Dramats två världar, människornas och älvornas, konfronteras första gången i ett disigt och litet overkligt landskap i blått och rosa med i mellangrunden träddungar med silverstammar och blått lövverk, i förgrunden en uppförstorad silverrotslinga som en dekorativ arabesk. Älvkonungen Oberon har med Pucks hjälp trollat hit Hüon av Bordeaux, riddaren vid Karl den Stores hov, och dennes väpnare Scherasmin till hjälp i det vad han ingått med sin drottning Titania: finns det jordisk kärlek, som övervinner de största prövningar? Oberon försänker Hüon i dvala och framkallar

»Rezia-visionen». Mot skiftande svart botten avtecknar sig i ljus silhuett, liksom svävande, en tron på vilken en orientalisk kvinnogestalt sitter, uppvaktad av två exotiskt prydda män. Skissen saknar påskrift och har här attribuerats på stilistisk och motivisk grund: Hüon ser som i en dröm sin tillkommande, prinsessan Rezia, dotter till den mäktige Kalifen i Bagdad. Oberon ger Hüon sitt magiska horn som skydd på färden till Orienten, och genom övernaturlig kraft befinner sig Hüon och Scherasmin strax

»Utanför Bagdad» (I: 2). Skissen visar i fonden en guldomstrålad stad med kupoler och minareter i silhuett mot klarröd himmel, motivet inramat av förgrundens stora olivgröna palmer. Det tekniska utförandet är något grovt och summariskt.

Första aktens sista scen utspelas på »Kalifens haremsterrass» (I: 3). Själva terrassen med sitt mönstrade golv i olika plan, sin porlande springbrunn och genombrutna arkadgång upptar större delen av bildrummet, medan avskurna gavlar på båda sidor låter ana ett praktfullt orientaliskt palats (färgbild V). Vid terrassens bortre ända står en hög kiosk som ett utropstecken mot den skiftande natthimlen, långt nedanför skymtar staden. Utförandet är miniatyrmässigt med brant perspektiv och distinkta detaljer. I denna miljö anförtror Rezia sin slavinna Fatime att hon väntar på en okänd räddare.

I »Festsalen i Kalifens palats» (akt II scen 1) möts Hüon och Rezia för första gången men under litet tråkiga omständigheter: Hüon, som förklädd tillsammans med Scherasmin tagit sig in i palatset, blir tvungen att i hela hovets åsyn döda barbarprinsen Babekan, som blivit lovad Rezia till brud. Skissen till denna scen (färgbild VI) är en av de mest genomarbetade i sviten, en tungt praktfull miljö med orientaliska ingredienser såsom dekorativa kolonetter, mönstrade draperier och tofsprydda amplar. Alla svängda och mjukt rundade former skapar en sensuell linjekurvatur, som i kombination med den varma koloriten ger bilden en överhettad atmosfär. De två paren – Hüon och Rezia, Fatime och Scherasmin – flyr från palatset och gömmer sig

»I Kalifens trädgårdar» (II: 2), där de gör upp planen på att gemensamt ta sig till Frankrike. Skissen visar starkt stiliserade växtmotiv i olika blå och gröna nyanser spridda över gulrosa botten, i förgrunden till vänster en gallergrind och i mitten en brunn. Den lätt naiviserande dekorativa ytmässigheten ger bilden en närmast gobelängartad karaktär.

»Oberons ankomst». Oberon, som oavbrutet vakar över sina skyddslingar, visar sig i en »vision». Skissen påminner om första aktens Rezia-vision med det ljusa huvudmotivet – här Oberon omgiven av blommor och fåglar – liksom fritt svävande i svart rymd. Oberons dräkt, en svepande vid mantel i regnbågens alla färger, utgör en intensiv effekt.

Första anhalten på den strapatsrika hemfärden blir »Askalons hamn» (II: 3). Motivet är överraskande spartanskt – Askalon var dock en av Israels praktstäder – med ett enda jättesegel i purpur med breda guldränder avtecknande sig mot blekgrön himmel och drivande vita moln, delvis dolt bakom förgrundens gula sanddyner. På grund av bilddjupet, den låga horisontlinjen och molnens volymskapande schatteringar gör skissen ett nästan naturalistiskt intryck, den dekorativa stiliseringen till trots.[81]

I »Vindarnas håla» (II: 4) förbereds de prövningar, som Hüon och Rezia måste genomgå. Puck uppdrar åt stormandarna att låta skeppet förlisa, vilket dessa illasinnade väsen med förtjusning åtar sig. Detta är en av Grünewalds originellaste dekorinventioner (färgbild IV). Det föreställande momentet – förgrundens dansande figurer med sina ringlande band – är helt under-

tryckt av det dominanta abstrakta mönster som bildas av bandvirvlarna. Även bakgrundens klippmotiv och blixtar blir till abstraktioner av hårda, taggiga former kontrasterande till ytplanets mjuka, svällande slingor.

Skissen till den därpå följande »Stormen» (II: 5) tar upp samma taggiga klipplandskap men nu av mer uttalat föreställande karaktär. Bakom de rödlila klipporna tornar en skummande grön jättevåg upp sig mot svavelgul oväders-himmel med väldiga åskmoln i brunt och svart. Kollisionen mellan nedre bildhalvans kalla grå–lila–smaragd och övre registrets gula–bruna är en knall-effekt, fullt jämförbar med den åskskräll som bör följa på skissens häftiga blixt. På en likartad skiss avtecknar sig motivet mot helt svart himmel. Hüon och Rezia, som blivit skilda åt av skeppsbrottet, finner varandra igen, stormen bedarrar och

»Regnbågen» (II: 6) visar sig över det nu lugna havet. Skissen, som hör till de minst inspirerade i sviten, visar återigen det taggiga klipplandskapet, nu i ljusa silvertoner, över vilket en prosaiskt stabil regnbåge välver sig. Till denna scen finns ytterligare två skisser med variationer på samma tema. [82]

Andra aktens slutscen utspelas »På havsbotten» (II: 7). Oberon har genom stormen rört upp havet och nu vill dess invånare – sylfider, najader, sjöjung-frur m. fl. – hedra honom med en fest. Dekorskissen visar endast miljön med ett assymetriskt korallrev i mitten, omgivet av snäckor, sjöstjärnor och olika slags vattenväxter. Koloristiskt dominerar korallrevets orangegula och vatt-nets transparenta grönblå. På kostymskisserna har Grünewald frossat i fantasi-fullt associativa utstyrslar till djur och växter för »havsbaletten» av alger, räkor, mossfigurer och vattenväxter (bild 23). »Hela denna scen är präglad av den mest intensiva rörlighet, då ingenting står stilla», kommenterar han själv, »och jag har ansett mig böra understödja detta genom att göra dekorationen till ett konturlöst myller av färger» (jfr not 79).

I »Emirens trädgård i Tunis» (akt III scen 1). Genom förgrundens tre moriska valv, uppburna av vridna kolonner i grönt och svart, skymtar en fruktträdgård i varmt gula toner (bild 25). Sidovalven har täckts in med silverpapper, på vilket målats dekorativa lejonfigurer i grönt. Fatime och Scherasmin har av sjörövare förts till Afrika och sålts som slavar till Emirens trädgårdsmästare. På Oberons befallning förs också Hüon hit och återfinner

»I Emirens palats» (III: 2) sin älskade Rezia, dessvärre blivande favoritslavinna i Emirens harem. Skissen till palatsinteriören visar samma moriska förgrunds-arkitektur, som nu fortsätter i en stor sal med springbrunn i mitten, baktill avslutad av ett hårt stiliserat parklandskap i rosa toner. Bildens strängt sym-metriska uppbyggnad framhävs av golvets perspektiviskt tecknade rutmöns-ter i blått och vitt, vilket i kombination med den gröna arkitekturen gör ett kyligt intryck. Hüon blir tillfångatagen och sänd till

23. Isaac Grünewald: Balettkostym för Oberon, 1922

»Avrättningsplatsen» (III: 3). Den form- och färgasketiska scenbildsskissen är i sin enkelhet dramatiskt effektiv: en stram gårdsarkitektur i silver mot svart bakgrund och som enda färgklick en flammande gul eld, synlig genom förgrundens hästskoformade portal. Mot silvret skulle bödlarna avteckna sig bjärt i röda och vita dräkter (bild 28). Då Rezia vill dö med Hüon på bålet har deras kärlek visat sig bestå det yttersta provet och därmed möjliggjort

»Oberons och Titanias försoning». På skissen till denna »vision» svävar älvkungen och hans drottning under regnbågen i en lysande gul strålkrans, omgivna av skimrande vita jättefåglar.

Finalscenen äger rum i »Den gyllene katedralen» (III: 4) hos Karl den Store i Frankrike (bild 29). Grünewald har förlagt denna scen, som vanligen utspelas i kejsarens tronsal, till sakral miljö. Arkitekturmotivet utgörs av en guldtrappa flankerad av två höga guldpelare och överst mellan dessa ett rosettfönster, genom vilket ljuset bryts i mångskiftande strålknippen. Bildens originalitet ligger främst i sammanställningen av disparata element: det perspektiviskt tecknade golvet, de collagemässigt insatta pelarna och trappan av påklistrat guldpapper samt de måleriskt skildrade ljusknippena, flödigt och transparent målade och förhöjda med snabba stråk av vitt. Här skulle kostymkompositionerna dominera. »I denna scenbild väller sedan in ett fullkomligt människohav, vars dräkter förvandla den nyss färgfattiga scenbilden till den färgrikaste i

24. Isaac Grünewald: Utkast till Oberon, 1922

25. Isaac Grünewald: Oberon, 1922. »Emirens trädgård i Tunis» (akt III scen 1)

26. Isaac Grünewald: Tecknad modell till Oberon, 1922–25

27. Oberon på Kungliga Teatern 1925. »Emirens trädgård i Tunis». Scenografi: Isaac Grünewald

28. Isaac Grünewald: Bödel i Oberon, 1922

hela operan, där färgerna marschera upp – takt – tu, takt – tu – på så sätt att varje dräkt endast upptager två eller tre färger, i vilka det som förut under det koloristiska ackompanjemanget varit nyanser framträder i klart avgränsade kompositioner, som tillsammans bilda en färgstämning vilken i dekorationen får sitt stöd av rosettfönstrets färger», kommenterar Grünewald själv (jfr not 79). Den utsökt tecknade lilla hovdamen i svart och guld får stå som exempel på haute couture vid Karl den Stores hov (bild 30).

»Jag har i de aderton dekorationerna och de med deras färgstämning intimt sammanhängande dräkterna velat koloristiskt följa musikens växlingar», skriver Grünewald i sin tidigare omnämnda redogörelse för det dekorativa programmet. Som ett ledmotiv har han använt ridåns fantasifåglar och stiliserade moln, vilka återkommer som bildelement i visionerna »Oberons ankomst» och »Oberons och Titanias försoning», i båda fallen i samband med det musikaliska »magiska horn»-motiv som presenteras i uvertyren. I »Oberon» förekommer inte som i »Simson och Delila» någon sluten färgstegring inom varje akt utan här beskriver styrke- och temperaturvariationerna snarare en oregelbunden vågrörelse, vilket tyder på att det bildkonstnärliga tänkandet underordnats ett annat medium, i detta fall musiken. Även formvalet och bildstilen kan i vissa fall härledas ur musiken. Gestaltningen av »Kalifens haremsterrass», som är den mest miniatyristiska av dekorskisserna (färgbild V) kan tänkas ha sin utgångspunkt i den österländskt klingande janitscharmusik som här exekveras. Skissen till »Vindarnas håla» är med all säkerhet

29. Isaac Grünewald: Oberon, 1922–25. »Den gyllene katedralen» (akt III scen 4)

musikaliskt inspirerad (färgbild IV). Beroende på läsarten kan de ringlande banden uppfattas antingen som de dansande stormandarnas »attribut» eller som ett visuellt ackompanjemang till den just här intensivt rörliga musiken, dvs. en abstrakt illustration till någonting abstrakt. En helt utommusikalisk synpunkt lägger dock Grünewald på verket, då han indelar det i en första »asymmetrisk» och en andra »symmetrisk» del och sätter gränsen mellan andra och tredje akten. Från och med »Emirens trädgård i Tunis» (bild 25) vidtar en annorlunda bildbyggnad med symmetrisk komposition, fastare form och kyligare färger, vilken – med undantag av »visionen» – bibehålles till och med »Den gyllene katedralen» (bild 29).

Sagovärldens tidlöshet har gett Grünewalds fantasi fritt spelrum och tillåtit ett vitt spektrum av stilarter, kompositionsprinciper och materialeffekter. En nyhet är den textila karaktären hos flera av skisserna såsom imitation av sidenapplikationer och gobelängliknande fondmönstring, även i viss mån insättandet av glänsande silver- och guldpapper. En tilltagande scenografisk vana och säkerhet avslöjar sig bl. a. i bruket av differentierade nivåer på dekorskisserna samt i koncentrationen på miljön, utan insatt figurstaffage. På motsva-

rande sätt anges inte längre dekorens huvudfärg på kostymskisserna utan endast upplysningar rörande själva dräktens utseende. En övervägande mjuk, pastellig tonskala i kombination med guld, silver och svart utmärker dräktskissmaterialet. Några, i synnerhet kvinnogestalterna, har jugendartat mjuka konturer (bild 23 o. 30), andra en miniatyrmässig detaljdistinktion. Genomgående har Grünewald här excellerat i fantasifulla, ofta överdimensionerade huvudbonader.

»Oberon» med långt över hundratalet skisser var den kvantitativt mest omfattande av Grünewalds samtliga scenografiska produktioner. Materialet har också den kvalitativa ojämnhet, som är nästan oundviklig i sammanhanget. Bland skisserna återfinns hans mest originella och inspirerade scenskapelser men även många både till invention och utförande ganska intresselösa. Detta kan delvis förklaras av att materialet hänför sig till två olika arbetsperioder, 1922 och 1925. I synnerhet bland dräktskisserna finns blad, som genom ett torrt uniformt manér skiljer sig markant från de övriga och därför kan tänkas ha tillkommit under viss brådska i planeringens slutskede.

Sagan och scenen

En uppsättning med aderton på varandra följande scenbilder måste med naturnödvändighet skapa ansenliga tekniska problem. För att föreställningen överhuvud skulle kunna hållas inom normal speltid krävdes långtgående dekorteknisk förenkling och tidsbesparande arrangemang av olika slag. Liksom i fallet »Simson och Delila» var scenbildernas växlande djup och därav följande visuella karaktär i första hand dikterat av praktiska hänsyn, i synnerhet som partiturets ofta mycket korta inslag av s. k. övergångsmusik – sammanbindande orkesterstycken mellan två tablåer – exakt avgjorde hur lång tid en scenväxling fick ta. Detta faktum tillät inte mer än *ett* stort komplicerat dekorbygge i varje akt.

Originalpartiturets benämning på dessa orkestersatser är »Verwandlungsmusik», ett uttryck som går tillbaka till 1600-talet. Det barocka scenmaskineriet med sina rörliga, i scengolvet löpande sidokulisser i kombination med hängande fonder och tak tillät mycket snabba scenväxlingar, då man på någon minut kunde changera från en skog till en stad eller ett palats, och med samma lätthet kom gudar och gudinnor nedsvävande på »charen» (molnvagnen) eller dök djävlar oväntat upp ur underjorden via falluckor. Dylika överraskningsmoment var visuella höjdpunkter i barockens operaföreställningar och gjordes i största möjliga utsträckning som »changements à vue» inför öppen ridå och med beledsagande »förvandlingsmusik».

På 1820-talet, då »Oberon» skrevs, var den barocka scentraditionen ännu levande, varför stryckets många förvandlingar, dvs. lokalitetsförändringar och »visioner», inte skapade några större tekniska svårigheter. Problemen uppstod först med de ökade illusionskraven under 1800-talets lopp; med omfattande praktikabla byggen på scenen blev pjäser med många scenväxlingar praktiskt taget ospelbara. »Oberon»-uppsättningen 1925 är ett briljant – om också sent – exempel på det dilemma regissör och scenograf kunde hamna i, när barocktraditionen var bruten och tiden ännu inte mogen för ett radikalt nytt dekorativt grepp.

En sammanställning av Operans scenplaner, upplysningar av teknisk natur i samtida press samt bevarade scenfoton ger en rätt god föreställning om sagans

30. Isaac Grünewald: Hovdam i Oberon, 1922

sceniska gestalt.[83] Dessutom har Grünewalds så gott som komplett bevarade modell återfunnits.[84] Det är en konstruktionsmodell med de separata dekorelementen tecknade i blyerts av konstnären själv och sedan urklippta i papp (bild 26). I dylika modeller, som gjordes före dekortillverkningen, är även tilltänkt tredimensionella eller plastiska element tecknade på plana ytor.

Första aktens stora bygge var »Kalifens haremsterrass» (I: 3), som stod till större delen färdigt redan vid föreställningens början. De tre inledande scenbilderna var följaktligen ganska grunda. »Silverskogen» (I: 1) bestod huvudsakligen av målade bågar och masker; de senare hade bl. a. till uppgift att dölja den främre falluckan, på vilken den sovande Hüon skulle göra entré. Inför »Rezia-visionen» sänktes en svart sammetsgardin ned framför träddekoren, varefter Rezia kom upp på en bakre lucka, också den sammetsklädd. Samtidigt får man tänka sig en kraftig mörkning av scenen. Denna och följande scenväxling gjordes utan ridåfall. Scenbilden »Utanför Bagdad» (I: 2) var maximalt enkelt konstruerad med den guldstrålande staden målad på en stor fond – den hade under visionen tagits ner bakom sammetsgardinen – och framför denna förgrundens palmer på en båge. När denna dekoration kommit på plats dolde den helt första scenens molnfond och sidomasker. Inför första aktens slutscen tog man ner tablåridån för omdekorering till »Kalifens haremsterrass». I denna scenbild var terrassen, murlängorna och trappan tredimensionellt uppbyggda och praktikabla, den övriga arkitekturen måleri på sättstycken med tjocklek i portalöppningarna för att ge djupverkan (jfr färgbild V). Dekoren upptog nästan hela scendjupet och avslutades av rundhorisont.

Andra aktens största dekoration var »Festsalen i Kalifens palats» (II: 1); mellanakten tillät här två omfattande byggen i följd (bild 32). Scenfotot visar att detaljåtergivningen var trogen skissen med undantag av att tronens plattformstrappa doserats konventionellt regelbundet och amplarna stiliserats alltför hårt och okänsligt. Också här gäller att Grünewald på skissen återgett motivet i ett brantare perspektiv än man även med Operans sluttande scengolv kunde återskapa (jfr färgbild VI). Motsvarande scenplan är mycket summarisk men det framgår att tronuppbyggnaden och samtliga trappor var tredimensionella konstruktioner, medan draperingarna återgavs på målade bågar ända bort till den med rampen parallella fonden. Grünewald nämner själv att denna scenbild »upptar hela det disponibla scenutrymmet ända bort till fondväggen» (jfr not 79). Därefter följde den grunda scenbilden »I Kalifens trädgårdar» (II: 2) med motivet alltigenom frammålat på fond plus båge. Inför »Oberons ankomst», som var en »vision» och därför borde följa utan tablåridå, gick svarta sammetsgardiner ner framför trädgårdsfonden, samtidigt som sammetssättstycken sköts in från sidorna och Oberon själv kom upp på den sammetsklädda lucka som tidigare använts för Rezia. Skissens färgstarka fåglar och blommor var överförda som applikationsarbeten i glänsande siden på den svarta sammeten. Det dekortekniska arrangemanget möjliggjorde en ganska snabb scenväxling – avpassad till den här förekommande förvandlingsmusiken – som dock gjordes under total mörkning och inte som något

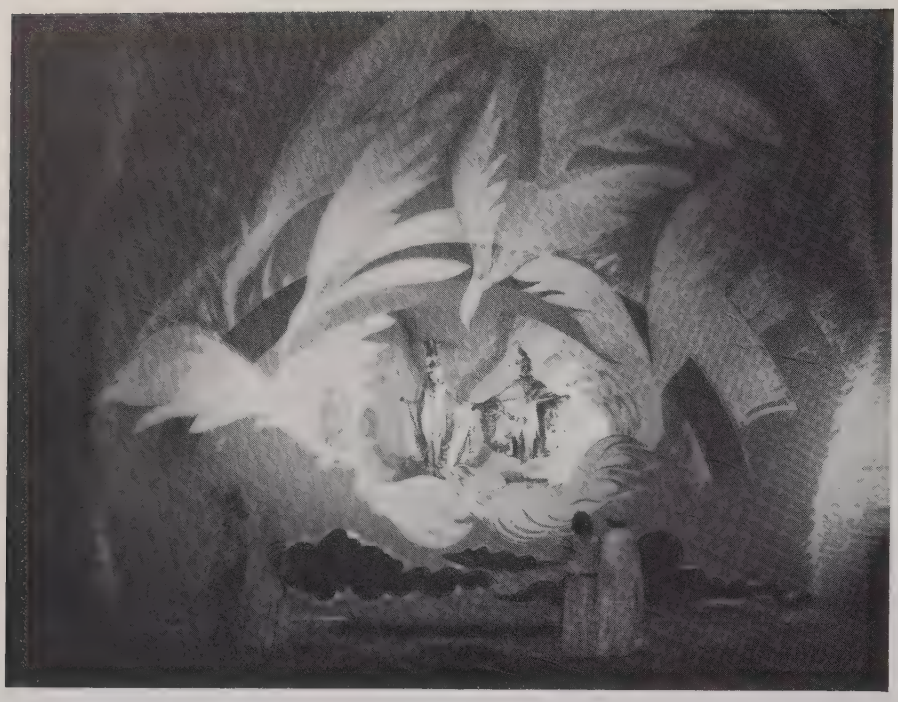
»changement à vue». Tablåridån föll dessutom medan Oberon ännu var kvar.[85]

Scenbilden till »Askalons hamn» (II: 3) bestod uteslutande av målade sättstycken i kombination med rundhorisont. Havet i bakgrunden gjordes på ett enkelt men effektivt sätt medelst en stor »sjömatta» i silvertyg, som började bakom seglet och lades upp på horisontmasker längst bak i en vid halvcirkel av ungefär samma dosering som rundhorisonten. Av scenfotot att döma kom den färdiga dekoren nära skissens sobra bildverkan. Scenbilden till »Vindarnas håla» (II: 4) var en fördomsfri och lyckad kombination av olika material. Klippmotivet och några av de ringlande banden var målade på en fond, resten av bandslingorna sydda i siden och fästade på en slöja långt fram på scenen. Fotot bekräftar scenplanens upplysning att slingorna, som på Grünewalds skiss samtliga hanteras av de dansande gestalterna (färgbild IV), i stället inkomponerades i scenbilden som fristående dekorativa element. Härigenom framhävdes ytterligare motivets abstrakta karaktär. Denna scen föregicks och följdes av ett kort ridåfall med övergångsmusik.

Dekorationerna till »Stormen» och »Regnbågen» var, såsom även framgår av skisserna, egentligen en och samma scenbild. Under de två scenerna utspelas ett atmosfäriskt förlopp, som åskådliggjordes belysningstekniskt och genom projektioner. I »Stormen» (II: 5) användes samma bakgrundsdekor med sjömatta och rundhorisont som i »Askalons hamn», vilken stått kvar bakom fonden till »Vindarnas håla». Förgrundens klipplandskap var delvis plastiskt, delvis frammålat. Skissens väldiga skummande våg var i dekoren uppdelad på två i golvet fastsatta rörliga masker, som kunde vikas omväxlande framåt och bakåt och därigenom illudera storm. Vågkammarna hade målats med fosforesserande färg, som i ultraviolett ljus blev grönskimrande, en effekt som tydligen inte varit så helt lätt att åstadkomma.[86] Scenväxlingen till »Regnbågen» (II: 6) skedde inför öppen ridå: man tog bara ner en slöja och en genomskuren fond med en målad regnbåge och lät vågorna bli liggande bakåtvikta. I enlighet med det musikaliska förloppet ändrades här oavbrutet ljussättning och projektioner:

»– – – Luften har klarnat – – – vågorna minska. Smala röda strimmor vid horisonten. Zenith svagt grå. Aftonsolen delar molnen – – – Havet är lugnt. Aftonrodnad – – – aftonsolen strålar i full glans. Stor solnedgång, som avspeglar sig i de nu lugnare molnen – – – Solen har sjunkit, sjön blir mörk – – –» (jfr not 85). Det är härunder Rezia sjunger den berömda Ozeanarian.

Efter denna scen återkom visionen »Oberons ankomst» med samma dekor som tidigare, inramad av tablåridåer. Scenfotot av andra aktens sista bild, »På havsbotten» (II: 7), är ganska otydligt, man ser det stora asymmetriska korallrevet, som upptog så gott som hela scenens bredd, och havsvegetationen, frammålad på bågar och fond. Scenplanen är mycket summarisk, men enligt modellen bestod korallrevet av fyra målade masker med utskuren profil, praktikabelt såtillvida att det mellan maskerna fanns ställningar för »havsbaletten».



31. Oberon på Kungliga Teatern 1925. »Oberons och Titanias försoning» (akt III: vision). Scenografi: Isaac Grünewald

Tredje aktens två första scener hängde samman genom förgrundens moriska portalmotiv (jfr sid. 60). Tekniskt utgjordes detta av en båge plus två i scengolvet fästade målade kolonner. I »Emirens trädgård i Tunis» (III: 1) var sidoöppningarna intäckta av skärmar och stod i mittöppningen ett trädsättstycke framför en trädgårdsfond (bild 27). Denna scenbild var extremt grund för att dölja den bakom uppställda dekoren till »I Emirens palats» (III: 2), tredje aktens mest omfattande dekoration med bl. a. ett stort terrassbygge framför rundhorisonten. Vid scenväxlingen, som skedde bakom fälld tablåridå, drogs skärmarna och trädet undan och trädgårdsfonden upp, så att det kvarstående portalmotivet i stället kom att utgöra en del av palatsarkitekturen. Efter palatsinteriören följde återigen två grunda scenbilder, en nödvändighet för omdekorering till finalscenen. »Avrättningsplatsen» (III: 3) bestod huvudsakligen av sammetsgardiner och en fond med valvöppning, den flammande elden lånades från »Simson och Delila» (jfr sid. 38). »Oberons och Titanias försoning», som var en »vision», föregicks av total mörkning. Skissens »fågelblommor», som Grünewald själv kallar dem, hade överflyttats som måleri till en genombruten fond, i vars öppning Oberon och Titania avtecknade sig mot en belyst transparang (bild 31). Dekoren är originell men saknar skissens fladdrande poetiska lätthet, i synnerhet som huvudpersonerna ingalunda svävar överjordiskt på fåglarna utan står stadigt på inte särskilt väl dolda

32. Oberon på Kungliga Teatern 1925. »Festsalen i Kalifens palats» (akt II scen 1). Scenografi: Isaac Grünewald

ställningar. Dock måste man ta hänsyn till att effekten av en scenbild, som långsamt växer fram ur mörkret, omöjligt kan återges i fotografisk stillbild.

På grund av det stora trappbygget föregicks finalscenen, »Den gyllene katedralen», av en troligen ganska lång paus. Skissens guldpelare hade översatts till hängningar av guldtyg med bibehållande av den perspektivitet som är markerad på skissen (bild 29), även trappan var överklädd med guldtyg. Dekoren avslutades av en slöja innanför rundhorisonten, vilket skapade diffus oändlighetsverkan. Däremot är det väl tveksamt, om man belysningstekniskt kunde få fram skissens mångfärgade ljusknippen genom det – visserligen transparent – målade rosettfönstret. Den fotograferade scenbilden är också konstnärligt stark men dess verkan är artskild från skissens.

Den enorma kostymbeställningen gick delvis till Leopold Verch i Berlin, som under arbetets gång vid flera tillfällen måste vända sig till Operan i komplicerade detaljfrågor.[87] Grünewald ville ge de mänskliga kropparna sagolikt overkliga former genom utbyggnader – de otroliga hattarna får ses som

ett led i denna strävan – och dräkterna var därför rikligt vadderade och matelasserade, särskilt de delar som var av guld- och silvertyg, vilket ökade deras glanseffekt och reflektionsförmåga. Av korrespondensen med Verch framgår, att man vid en beställning av den här storleksordningen med mängder av kör-, balett- och statistdräkter brukade sända en principskiss i en viss färgkonstellation med åtföljande beställning av t. ex. ett tiotal av samma modell men i olika nyanser, vilka firman själv fick bestämma. Förfarandet kunde naturligtvis i värsta fall ge horribla resultat, när dräkterna sattes in i sin dekorativa miljö. Diskrepansen mellan Grünewalds skisser och de färdiga kostymerna blev ibland stor, skissernas spänstliga linjer blev slappa, då de översattes i slankiga kristidsmaterial, det fantastiska och sagolika blev i verkligheten ofta överdrivet och litet löjligt. Tjugotalsmodet, som det inte finns tillstymmelse till i skissmaterialet, slår obarmhärtigt igenom på fotografierna (bild 32). Av originalkostymerna finns i dag endast Oberons silverfodrade regnbågsmantel bevarad, enligt uppgift handmålad av Grünewald själv.[88]

Med reservation för feltolkningar, som lätt kan göras vid ett rekonstruktionsförsök av en föreställning, måste man nog konstatera att uppsättningen blev en halvmesyr. Även om många scenbilder var konstnärligt lyckade, drunknade sagans poesi i krystade tekniska arrangemang och visuella effekter. Ansträngningarna att ersätta det i detta sammanhang funktionella kulissmaskineriet med modern scenteknik resulterade i att verket styckades sönder och att scener, som var tänkta att följa en suite, bröts av omotiverade och tröttande ridåfall, särskilt påfallande vid »visionerna». Man behöver bara läsa scenanvisningen i den tyska libretton till exempelvis »Oberons och Titanias försoning» för att inse ursprungstanken: »Lilien und Palmen zeigen sich von oben und von den Seiten: in langsamer Bewegung erhebt sich auf einem grossen Globus inmitten dieses Blütenpalastes Titania in den Armen Oberons» samt jämföra den med 1925 års scenlösning (bild 31). Av Stockholmsuppsättningens fyra visioner var det av tekniska skäl endast två, »Rezia-visionen» och den första »Oberons ankomst», som kunde changeras in utan föregående tablåridå och därigenom få en någorlunda »visionär» karaktär. De tungrodda omdekoreringarna sänkte speltempot, och på grund av den framtvingade visuella kontrasten mellan associativa bilder och rumsliga miljöer hamnade man på gränsen till stillöshet. Som dekorteknisk manifestation var föreställningen avancerad, som scenisk konception konservativ.

Kritiken var i allmänhet rätt ljum. Endast Erik Wettergren var helt betagen och talade om »en guldålder» i svensk dekorhistoria, även om han anmärkte på effekter »à la bengalisk eld» i den färgade belysningen.[89] De flesta recensenter, som sett skissmaterialet utställt och med sina inlagor bidragit till uppsättningens förverkligande, uppfattade diskrepansen mellan vision och gestalt utan att riktigt kunna formulera orsaken. Deras reaktion var riktigare än de själva anade. Mycket tyder på att Harald André, som ursprungligen skulle ha stått för regin, haft en annan grundtanke. Sommaren 1922 – medan »Oberon» ännu planerades som jubileumsföreställning – skriver André från Paris till dåvarande operachefen Riben och berättar, att han och Grünewald

V. Isaac Grünewald: Oberon, 1922. »Kalifens haremsterrass» (akt I scen 3)

VI. Isaac Grünewald: Oberon, 1922. »Festsalen i Kalifens palats» (akt II scen 1)

håller på med förarbetet samt att de under nerresan gemensamt sett »Oberon» i Dresden.[90] Staatsoper i Dresden stod vid denna tid under Max Hasaits ledning och fungerade bl. a. som experimentalscen för dennes tekniska uppfinningar (jfr not 14). I den aktuella »Oberon»-föreställningen där användes såväl Hasaits sänkscen[91] som hans patenterade »Schattenbilder» samt ultraviolett ljus för fosforesceringseffekter.[92] De möjligheter till snabba dekorväxlingar och öververkliga effekter dessa scentekniska innovationer öppnade var idealiska för att i ett verk som »Oberon» skapa flytande scensekvenser och poetisk atmosfär. Av Andrés brev framgår att han visserligen tyckte »skuggbilderna» använts till övermått i Dresdenuppsättningen men att han själv tänkte utnyttja dem för vissa scener i »Oberon» – »detta också med tanken på reklameffekten av detta nya scentekniska medel».

Grünewalds skissbok till »Oberon» med talrika anteckningar och konstruktionsritningar bekräftar att det overkliga, atmosfäriska och sagolika var betydligt mer markerat enligt ursprungsplanen. Grünewald har här antecknat att »skuggspel» skulle förekomma i »Silverskogen», »I Kalifens trädgårdar», »Oberons ankomst» och »Vindarnas håla» och ultraviolett ljus i »Silverskogen», »Stormen», »På havsbotten» och »Vindarnas håla». Det enda kända exemplet på kombinationen av ultraviolett ljus och fosforesserande färg i den färdiga föreställningen var »Stormen». Någon sänkscen hade man inte i Stockholm men Grünewalds beskrivningar tyder på att regissör och scenograf planerat likartade effekter: »Oberon stiger upp midt i scenen, omgifven af guldslöjor» (Oberons ankomst) eller »Förgrunden sänkes . . . skimrande blågröna figurer som skuggor . . . Samtidigt uppstiger hafsvegetationen dels korallskog och dels tufvor bildade af färgadt siden och lampor» (På havsbotten), en typ av scenförändringar som onekligen associerar till barockens »changements à vue». Även andra anteckningar om »rörliga slöjor», »guldglitter», »glidande färgeffekter», »stjärnnebulosor» och »himmelsrörelser» tyder på planerade atmosfäriska fenomen med projektioner och ljus, vilka aldrig kom att förverkligas. I och med föreställningens uppskjutande och Andrés avhopp var ursprungstanken överspelad; regissör Stangenberg hade inte heller Andrés intresse för »reklameffekten» av några genom Arsbolaget introducerade tekniska finesser. I den sceniska form verket fick, upplevde »Oberon» – efter allt bråk, allt omfattande och tidsödande arbete och alla höga tillverkningskostnader – sammanlagt elva föreställningar.

Parisiska arbeten

Vid två olika tillfällen gjorde Grünewald scenografi till uppsättningar inför fransk publik, år 1922 till komedin »Deo Ignoto» och 1925 till baletten »Sous Marine». I båda fallen har det varit svårt att få fram information rörande den sceniska gestaltningen. Komedin gavs överhuvud inte på en vanlig teater, och beträffande baletten är även skissmaterialet dubiöst.

»Deo Ignoto»

Hösten 1921 framträdde Grünewald med sin första separatutställning i Paris, omfattande 167 nummer.[93] Utställningen hölls i Galerie La Licorne och några månader senare, i februari eller mars 1922, anordnades i samma konstgalleri en soaré, där man bl. a. framförde Jean Cassous Poème som mim och pjäsen »Deo Ignoto» eller »Le Dieu Inconnu», författad av Georges Pillement. Grünewald hade gjort dräkter och dekorationer till pjäsen, en satir med udden riktad mot det samtida borgerlighetens Paris. Skissmaterialet, omfattande tre dekorskisser och tolv kostymskisser, är bevarat, men i övrigt saknas uppgifter om det troligtvis aldrig tryckta stycket och om själva föreställningen.[94]

Skissen till första akten visar en parisisk kullerstensgata med husfasader och några karakteristiska franska skyltar, hållen i dominerande blått med inslag av rött, klargult och svart (bild 33). Till samma scenbild finns även en partiellt färglagd blyertsteckning. Dekorskissen till andra akten återger ett parkmotiv med en brant vinklad mur i vitt, ett par svarta trädstammar och två blomrabatter, de senare tecknade som ovala färgfält, ett grönt och ett gult, i ytplanet mot »pointillistisk» botten av röda och blå prickar. Skissen till tredje aktens interiör, enligt uppgift en artistloge, domineras av den intensivt röda bottenfärgen, mot vilken står ett tapetmönster av stora fåglar i vitt och grönt, ett centralt placerat toilettbord med spegel, till höger ett tvättställ och till vänster ett fönster med blåprickig gardin. Gemensam för de tre skisserna är den uttalat fauvistiska bilduppfattningen. Färgen är bara delvis täckande – detaljerna i interiören är genomgående utsparningar i det röda – och samtliga motiv är hårt beskurna utsnitt, som tänks fortsätta utanför bildytan. Skisserna hänger mycket fint ihop och bildar ett motiviskt och koloristiskt ackord med humoristisk klang.

Även figurerna på kostymskisserna, som har en för Grünewald ovanlig proportionering med förhållandevis stora huvuden, är humoristiskt uppfattade och fyndigt typkarakteriserade genom sina »attribut». »La jeune fille sentimentale» bär sedesam dräkt med mönster av stora kerubansikten, den frodiga amman en enormt uppförstorad och konstfullt arrangerad stärkmössa, medan »Le dieu» har den flammande elden som emblem på skjortbröstet.

Vissa slutsatser bör kunna dras beträffande det sceniska förverkligandet av »Deo Ignoto». Uppsättningar i icke-teatermiljö medför som regel stark sceniskt-konstnärlig förenkling. På Galerie La Licorne kan det på sin höjd ha funnits ett enkelt podium att spela på, kanske inte ens det, och knappast någon avancerad teknisk utrustning, varför föreställningen måste ha haft en öppet teatral karaktär utan strävan efter illusion eller stämning. De tre dekorskisserna överfördes antagligen direkt till stora målade fonder, vilka fungerade uteslutande som associativ bakgrund till spelet. Dylika fonder kunde antingen fästas i taket och dras ner en i taget ungefär som rullgardiner eller, ifall de hade spännramar, travas bakom varandra och sedan avlägsnas i tur och ordning. Möjligen kan enstaka bildelement ha utförts som fristående målade sättstycken, t. ex. andra aktens rabatter och kanske också delar av

33. Isaac Grünewald: Deo Ignoto, 1922

muren, och rekvisitan i tredje akten *kan* ha varit äkta. Grünewalds egna programillustrationer antyder något sådant men kan knappast användas som bevis, då de inte nödvändigtvis återger den sceniska verkligheten.[95] Enligt Hodin var dekorationerna tillverkade av papper och egenhändigt målade av Grünewald i gouacheteknik. Även somliga kostymer hade utförts i papper och måste därför nytillverkas inför varje föreställning.

Skisserna och de fragmentariska uppgifterna sammantagna ger bilden av en åtminstone visuellt mycket charmfull uppsättning, scenografiskt lekfull och bohemisk i en omisskännligt fransk blandning av esprit och rationalism. På grund av föreställningens mer än vanligt efemära karaktär kvarstår idag av uppsättningen endast Grünewalds skisser, spirituella och mycket »parisiska», på många sätt olika allting annat han gjort för teatern.

»Sous Marine»

I juni 1925 var det stor balettpremiär på Opéra Comique i Paris. Programmet upptog åtta korta baletter med Carina Ari som solodansös. Som andra nummer gavs »Sous Marine» med musik av Arthur Honegger i scenografi av Isaac Grünewald. Det är denna balett »Sous Marine», som med utgångspunkt från Hodins monografi i de flesta sammanhang gått under den kuriösa beteckningen »undervattensbalett», vilket helt felaktigt ger associationer till något slags maritimt betonat revyspektakel. I föreställningen ingick även baletterna »Rêve» och »Retour Interrompu» i scenografi av Maxime Dethomas, »Musi-

que sur l'eau» med dekor av John Bauer och »La Danse d'Abizag» i scenografi av Georges Mouveau.[96]

Den svenska dansösen Carina Ari, som tidigare tillhört Svenska Balettens trupp, hade 1924 blivit balettchef vid Opéra Comique i Paris. Det är följaktligen troligt att det var på hennes initiativ Grünewald engagerades för denna dekorativa uppgift. Själv var Carina Ari verksam både som koreograf och prima ballerina, ibland också som scenograf, och åtskilliga baletter skrevs direkt för henne som solist. Detta bör ha varit fallet beträffande »Sous Marine», som innehöll en enda dansroll. Materialet rörande uppsättningen är, som nämnts, magert, men innehållsbeskrivningen i en fransk recension (jfr not 96) ger en relativt god bild av balettens sceniska gestaltning:

»C'est le fond de la mer, les algues marines étreignent, tortueuses, les fleurs de mer d'un coloris vivace; des récifs de coraux se dressent d'un rouge éblouissant. Du fond de cette onde, une forme verte de mousse cherche à se détacher de son lit tenace. Ses bras sont frangés d'écume, son corps alourdi ondule et s'efforce en vain à vaincre le poids de l'eau qui l'entraîne. Epuisée, enfin, la forme fléchit et retombe, brisée, vers sa couche de sable.»[97]

Skissen till Carina Aris kostym, en expressiv komposition i grönt och vitt med gestalten framställd i extatiskt rörelsefylld pose, är bevarad.[98] En dekorskiss med påskriften »Carina Ari»[99], dock inte av Grünewalds hand, återger vad som kan tolkas som ett grönt vatten med i förgrunden ett antal fiskyngelliknande djur och i fonden en antydd vågformation. Den tunt akvarellerade skissen är skäligen ointressant och har föga likhet med den citerade, mycket målande beskrivningen. Däremot ger citatet associationer till utformningen av andra aktens slutscen i »Oberon» (jfr sid. 60). Enligt originallibretton till »Oberon» skall denna scen utspelas *på* och inte under vattnet, varför Grünewald i samarbete med regissören där frångick den ursprungliga scenanvisningen. Det vore frestande föreställa sig att Grünewald för ändamålet »lånat» dekorskissen eller åtminstone det dekorativa motivet från »Sous Marine», som gavs i juni 1925, och använt det för »Oberon» i oktober samma år, men förhållandet är snarare det omvända. Redan i »Oberon»-skissboken från 1922 har Grünewald antecknat »Korallskogen växer upp och alla sjöväxter och algbildningar», vilket innehållsligt påminner osökt om utformningen av »Sous Marine». Det förefaller alltså som om Grünewald för gestaltningen av balettdekoren utgått ifrån ett för »Oberon» koncipierat motiv.

Det finns en skiss, som motiviskt hänger samman med »Oberon» men som aldrig kom att förverkligas i den uppsättningen (bild 34). Koloristiskt är den mycket läcker med korallväxterna i skiftande rött, rosa och silver och skumvirvlarna i blekblått förhöjt med vitt. Innehållsligt är den en kontamination av scenerna »Regnbågen» och »På havsbotten» men utförandemässigt flottare och livligare än slutskisserna till dessa scenbilder och därför mindre scenisk i betydelsen mindre lämpad som förlaga i dekorateljén. Grünewald kan ha tagit fram denna obegagnade skiss inför »Sous Marine», och möjligen har han då tillfogat det vita skummet, som ser ut att vara sekundärt.

Resonemanget är hypotetiskt, men det är tydligt att något samband förelig-

34. Isaac Grünewald: Sous Marine, troligen komponerad 1922 för Oberon

ger mellan scenbilderna »Sous Marine» och »På havsbotten», till namn och innehåll praktiskt taget identiska och tidsmässigt överensstämmande. 1926 gästade Carina Ari Sverige med sitt solistprogram av åtta baletter, bland dessa »Sous Marine», som i januari framfördes på Oscarsteatern i Stockholm. Något av ett stöd för ovanstående resonemang är omständigheten att scenbildsskissen ifråga (bild 34) hittills förvarats tillsammans med Grünewalds skisser till en annan uppsättning för Oscarsteatern, »Mikadon» från 1925, med vilken den absolut inte har något samband.

Scenografi för Konserthusteatern

Ett viktigt steg i svensk teaterhistoria togs 1926, då Konserthusteatern bildades och i september samma år startade sin verksamhet i Ivar Tengboms nybyggda konserthus vid Hötorget. Administrativ ledare för företaget var skådespelaren och dåvarande chefen för Komediteatern i Stockholm, Ernst Eklund, konstnärlig initiativtagare var regissör Per Lindberg. Det oortodoxa lokalvalet för verksamheten bör varken ses som ett utslag av originalitetsjakt eller brist på lediga scener utan som ett led i ett medvetet konstnärligt, till och med moraliskt och inte så litet romantiskt program. Konserthusets estrad med sin, nu försvunna, fasta arkitektoniska utsmyckning kom mycket nära den formala scenens princip, dvs. en mer eller mindre tom, neutral spelplats, där tid och rum anges med enkla associativa tillsatser och där åskådarens medskapande fantasi är en viktig faktor i föreställningen. På liknande sätt hade

antikens arkitektoniska teaterscen och den elisabetanska teatern fungerat liksom den ursprungligaste av alla scentyper, »laven» eller marknadsscenen, med sin av bräder hopspikade enkla spelplats. Trots inbördes olikheter hade dessa teaterformer åtskilligt gemensamt: genom frånvaron av större dekorativ apparat stod dramat och därmed skådespelaren i centrum för intresset, de visuella effekterna koncentrerades gärna till praktfulla och färgstarka dräkter, möjligheterna till snabba »scenförändringar» i tid och rum var praktiskt taget obegränsade och – viktigast av allt – de var sant folkliga teatrar i den bemärkelsen att man här riktade sig till en vid och utan sociala gränser sammansatt publik. Konserthusverksamheten var ett led i Per Lindbergs dröm om en svensk folkteater, där den alltsedan 1600-talet brutna kontakten mellan scen och salong skulle återupprättas och en ny publik värvas för den stora dramatiken genom fördomsfria insceneringsprinciper. Redan under Lorensbergstiden hade han med olika medel sökt överbrygga klyftan mellan scen och salong (jfr sid. 53). Konserthusets stora sal, som aldrig planerats för teaterföreställningar, saknade sådana fjärmande ting som orkesterdike, proscenium, ridå och belysningsramp och var därför en ännu bättre utgångspunkt än Lorensbergsteatern. För Lindberg var tittskåpsteatern, det konventionella teaterrummet, där scenbildens i prosceniets guldram infattade tavla betraktas på avstånd av en ekonomiskt privilegierad församling, brännmärkt av sitt ursprung i hovteatern med dess begränsade publikunderlag och socialt betingade ceremoniel. Konserthusteatern skulle genom extremt låga biljettpriser göras tillgänglig för alla.[100]

I sina tankar både om formalscenen och den stora folkteatern hade Lindberg givetvis kontinentala förebilder. Redan i slutet av 1800-talet förekom friluftsföreställningar inför stora publikmassor bl. a. på de romerska teatrarna i Nîmes och Orange och i Oberammergau, 1903 hade Romain Rollands bok »Le Théâtre du peuple» utkommit. Den störste praktiske propagandisten för tanken blev regissören Max Reinhardt, som efter 1910 allt oftare använde sig av okonventionella lokaler såsom cirkusarenor, kyrkor och torg för klassikeruppsättningar inför mångtusenhövdad publik. Hans motsvarighet i Frankrike var Firmin Gémier med sin till teater ombyggda Cirque d'Hiver.

En berömd formalscen var Jacques Copeaux' 1913 öppnade Vieux Colombier i Paris, en »naken» scen, där med ett minimum av dekorativa tillsatser stora krav ställdes på aktörernas förmåga att ge dramatiken gestalt och skapa atmosfär. Vieux Colombiers av Louis Jouvet år 1919 ombyggda scen påminner med sin arkitektoniska grundstomme en hel del om Konserthusets estrad. Även de uppsättningar Reinhardt gjorde i Wien 1922 i Maria Theresias Redoutensaal associerar genom den öppna formalscenskaraktären och de skärmartade dekorationerna till den utformning Konserthusteaterns föreställningar ibland skulle komma att få. Gemensamt för de flesta typer av formalscensuppsättningar är den enormt stora betydelse det konstnärliga ljuset får som dramatisk och kanske enda stämningsskapande faktor. Ljussättningen blir därför ofta regissörens »akilleshäl» i lokaler, som ursprungligen aldrig varit avsedda för teaterbruk.[101]

Lindberg hade tidigare gjort två formala uppsättningar i Stockholm av experimentell karaktär, Olaus Petris »Tobiae Comedia» 1923 och det svenska 1600-talsdramat »Tisbe» 1925, båda framförda som medeltida simultanspel i den stora trappan i Nordiska museets hall.

»Antonius och Kleopatra»

»Isaac Grünewald har skickat bud från Långholmen, att han längtar efter teatergöra!» skriver Per Lindberg till Ernst Eklund, då man planerar Konserthusteaterns första säsong.[102] Det tidigare avbrutna samarbetet mellan Lindberg och Grünewald återupptogs sommaren 1926 i Stockholm med Shakespeares »Antonius och Kleopatra», som blev Konserthusteaterns invigningsprogram med premiär den 14 september samma år.

Huvudmotivet i Shakespeares historiedrama är konflikten mellan Orienten och Västerlandet, fokuserad i Kleopatras och Marcus Antonius' passionerade kärlekssaga, som utspelas mot bakgrunden av de inre stridigheterna i det romerska riket under andra triumviratets tid. Handlingen förflyttas oavbrutet mellan Rom, Alexandria, Aten och olika stridsläger. Efter Octavianus' seger vid Actium kastar sig Antonius på sitt svärd och för att undgå förnedring väljer också Kleopatra, instängd i sitt eget gravmonument, frivilligt döden genom giftormsbett.

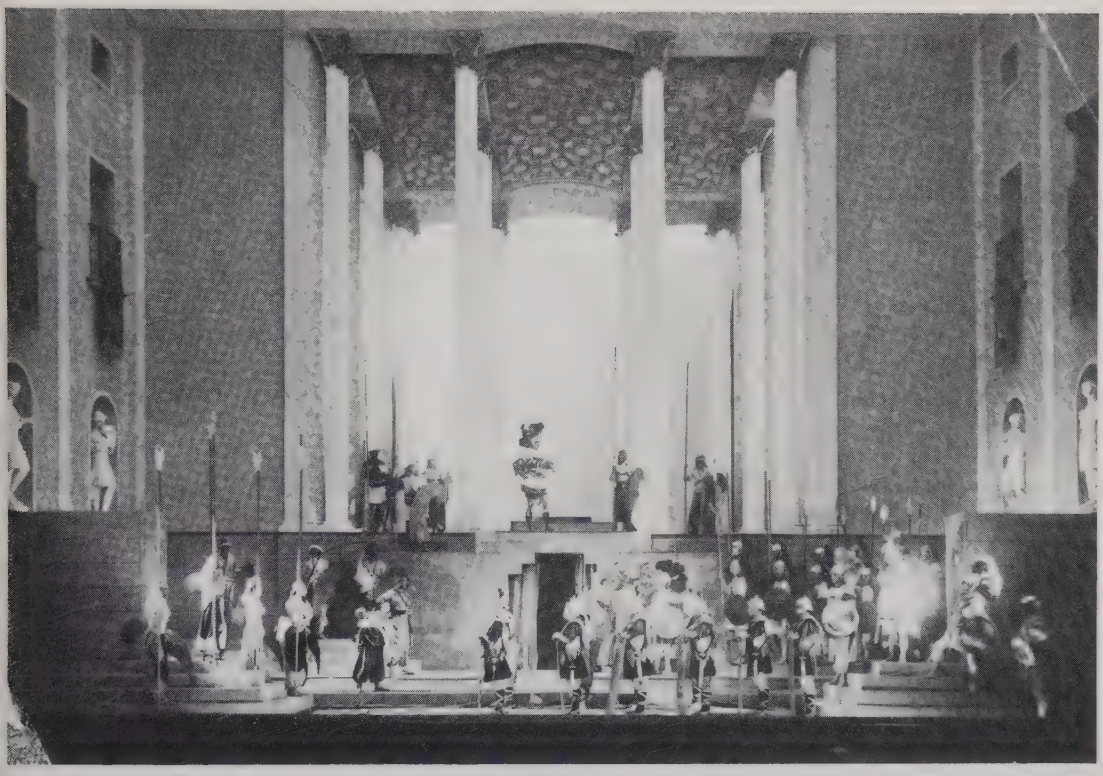
Pjäsen, som inte uppförts i Stockholm sedan 1881, spelades nu f. f. g. i Per Hallströms nyöversättning. Antalet scener, som i flertalet Shakespeareutgåvor är mellan 40 och 50, hade av regissör Lindberg reducerats till 25. Lindberg hade också låtit beställa nykomponerade musikinslag av Kurt Atterberg. Titelrollerna utfördes av Carl Ström och Harriet Bosse, Caesars roll av Ernst Eklund.

Grünewald skulle denna gång svara endast för kostymeringen, medan utförandet av de få men viktiga dekorelementen anförtrotts Manne Runsten. De dekorativa tillsatserna till Tengboms klassicistiska konsertestrad var hållna i lokalens egen färgskala. Under hela föreställningen stående element var symmetriskt insatta trappor och trappavsatser på olika nivåer samt en mindre upphöjning i den skenperspektiviska fondkolonnadens mitt. Längst åt sidorna på podiet stod tredimensionella murkrön med samma stenmönstring som estraden, vars mittöppning – i verkligheten en dubbeldörr – gjorts om till ett inre rum genom draperiintäckning och framförställda skärmar (bild 35). Med dessa enkla medel uppnådde man en differentierad spelplats med möjligheter både till lokalangivelser, hierarkiska antydningar och effektfulla artistgrupperingar. Utöver den stående tillbyggnaden användes bord, stolar och annan rekvisita, som bars in och ut av statister såsom en del av spelet. Ett stort rödbrunt tygsegel vecklades ut inför publikens ögon vid dryckesfesten ombord på Pompejus' galär (akt II scen 7) och för scenen med triumvirernas möte (akt II scen 2) hade man gjort ett arrangemang med skärmar.[103] I övrigt angavs miljö och atmosfär uteslutande genom skiftande ljussättning. Fondkolonnaden kunde t. ex. upplysas så att gestalterna där avtecknade sig i silhuett mot den ljusblå fondhimlen, vilket gav rymd och exteriörverkan åt bilden (bild 35), i andra scener sattes endast spelljus på podiets främre del mot mörklagd fond, vilket i sin tur skapade intimitet och interiörkänsla.[104] Med kännedom om Lindbergs hävdande av såväl regissörens hegemoni som scenljusets bildgestaltande betydelse är det osannolikt att Grünewald i det här fallet hade något inflytande på ljussättningen.

Det spektakulära momentet i föreställningen skulle följaktligen koncentreras till kostymeringen. Det betydde att dräkterna inte enbart borde vara intensiva och allmänt tilltalande utan också kunna uttrycka något om miljön och människorna som kompensation för den formala scenens neutralitet i det avseendet. Grünewalds lösning på frågan låg i en noga genomtänkt färgsymbolik med utgångspunkt från dramats motsättning mellan Rom och Orienten.

Manlighet, järnhård disciplin och seger å ena sidan, å den andra kvinnlighet, vällust och undergång var för Grünewald liktydigt med kontrasten mellan »kallt» och »varmt». Det kyliga blå blev därför Octavianus Caesars och romarnas huvudfärg, det heta röda Marcus Antonius' och Egyptens, men Grünewalds vidareutveckling av denna enkla symbolik var betydligt mer raffinerad än så. Av de tre stora färggrupperna utgjorde Kleopatra och det alexandrinska hovet den i tonskalan hetaste med gult och orange som huvudfärger med inslag av varmrött och guld (färgbild VII B). Först i slutscenen i gravkammaren går Kleopatras färger över i moll till nougat, silver, granatrött och svart. Antonius och hans anhängare utgjorde en sammanhållen färggrupp i cerise, klarrött, vitt och guld, fortfarande den egyptiska tonskalan men i kyligare nyanser, som för den närmare de »kalla» romarna (färgbild VII C). Romarnas färger var blått i olika toner i kombination med silver och svart (färgbild VII A). I ytterkanterna av den blå skalan låg några dräkter i kallt grönt och andra i violett. Resultatet av denna glidande tonskala blev att de »kallaste» vid Antonius' hov och de »varmaste» av romarna bar nästan samma färg; ju längre ned man kommer i dramats sociala rangskala desto mindre akut blir också motsättningen mellan Rom och Egypten, och efter Antonius' nederlag går flera av dennes anhängare över till Caesars sida. Caesar kunde i sin tur ibland uppträda med inslag av starkt orange i det blå, inte bara som en koloristiskt verksam effekt utan samtidigt en påminnelse om hans politiska och – genom systerns giftermål med Antonius – personliga engagemang i Egypten. Genom detta variationsrika system av färganspelningar kunde Grünewald åskådliggöra såväl politiska som psykologiska relationer och i samarbete med regissören skapa viss klarhet och dramatisk överskådlighet åt de tätt på varandra följande scenväxlingarna.

Shakespeares text saknar så gott som helt anvisningar rörande dräkternas utseende. Många av Grünewalds skisser har emellertid en enhetlig klassicistisk karaktär, som tyder på en gemensam inspirationskälla. I detta fall emanerar uppslaget bevisligen från Per Lindberg. Bland dennes efterlämnade papper har återfunnits ett par handskrivna blad med överskriften »*Primaticcio* teckningar till Karnevalsdräkter», dessutom med direkta nummerhänvisningar till O. Siréns katalog över Primaticcios handteckningssamling i Nationalmuseum.[105] Här har Lindberg kortfattat beskrivit vissa av Primaticcios kostymer samt antecknat vilka dräkter respektive detaljer som skulle kunna användas för »Antonius och Kleopatra», ibland till och med exakt för vilken dramatisk gestalt. Lindberg har tydligen studerat materialet på Nationalmuseum och rått Grünewald att göra detsamma. Grünewald har dock för sina skisser använt



35. Antonius och Kleopatra på Konserthusteatern 1926. Scenografi: Manne Runsten och Isaac Grünewald

Primaticcio huvudsakligen som allmän stilmässig inspirationskälla (bild 36). Att han verkligen studerat handteckningarna ifråga kan man konstatera av vissa dekorativa detaljer såsom Kleopatras flikiga kjol (färgbild VII B) och diverse fantasifulla hjälmar, hjälmprydnader och knäskydd (färgbild VII C). I intet enda fall har Grünewald kopierat någon hel kostym, vilket man möjligen av Lindbergs anteckningar kan utläsa att denne ursprungligen tänkt sig.

Valet av just Primaticcio som förebild är intressant. »Han har en sådan pittoresk antik», skriver Grünewald själv, »endast delvis lik den verkliga, men mycket effektfull».[106] Av de renässanskonstnärer som överhuvud tecknat teaterfigurer är Primaticcio den mest klassicistiske, och hans manieristiska stil har dessutom i sig viss frändskap med Konserthusarkitekturens maniererade tjugotalsklassicism. Grünewalds kostymer till »Antonius och Kleopatra» har ofta felaktigt betecknats som »barocka». I själva verket var deras stil en medveten syntes av Shakespeares 1500-tal och romersk antik, dvs. av dramats tillkomsttid och ämne.

Skissmaterialet är omfattande, rollistan var mycket lång och huvudpersonerna kunde ha ända upp till sex kostymbyten. Skissernas kvalitet är genomgående hög, de finaste utmärks av fauvistisk dynamik och flyhänthet i teckningen och genomskinlighet i den sparsamt ansatta färgen. Flertalet kostymer

36. Francesco Primaticcio: Teckning till karnevalsdräkter, ca 1550

37. Carl Ström som Marcus Antonius i Antonius och Kleopatra 1926

tillverkades under Grünewalds överinseende av den välrenommerade franska firman Muelle, Parisoperans kostymleverantör, och avprovades i Stockholm av monsieur Muelle personligen. Dennes ankomst uppmärksammades vederbörligen av huvudstadspressen, som genom intervjuer med både honom och Grünewald gav generös förhandsreklam åt premiären. »Sällan eller aldrig har jag haft så konstnärliga skizzer att bygga mitt arbete på», försäkrade den franske skräddaren.[107] Skissernas spänstiga linjer har också ovanligt väl återskapats i de färdiga dräkterna, bl. a. beroende på att man använt sig av siden, sammet, guld- och silverbrokad av högsta kvalitet och idel äkta vara beträffande läder och plymer; endast de talrikt förekommande »ädelstenarnas» äkthet kunde man inte garantera. Genomgående hade man betonat dräkternas stilisering genom att inte låta veck och skuggor på mantlar och dylikt falla naturligt utan modellera dem plastiskt av tyg i mörkare nyans.[108] Bevarade kostymbilder visar det förnämliga detaljarbetet med mönstereffekterna i upphöjd relief (bild 37). Till de minst lyckade hörde Kleopatras ormskinnsmönstrade klänning med silverbladssläp för gravscenen, en i skiss mycket verkningsfull komposition.[109] Eljest är det tydligt att Muelle i högre grad än den tyska kostymfirman Verch förstått att närma sig stilen och karaktären i Grünewalds skisser.

Ur kritikersynpunkt fick det nya teaterföretaget en flygande start, och »Antonius och Kleopatra» upplevde trettio föreställningar på mindre än två månader. Grünewalds insats fick i allmänhet högt beröm, och man konstaterade att den varit avgörande för styckets framgång, även om man här och var anmärkte på att prakten och färgintensiteten stundom överröstade texten. Erik Wettergren publicerade efter upprepat besök en fin och välavvägd recension, som förtjänar att delvis citeras:

VII A. Isaac Grünewald: Agrippa i Antonius och Kleopatra, 1926

VII B. Isaac Grünewald: Kleopatra, 1926

VII C. Isaac Grünewald: Ventidi
i Antonius och Kleopatra, 1926

VIII. Isaac Grünewald: En midsommarnattsdröm, 1927. »Älvskogen» (akt II)

»Främst av allt sätter jag nu som vid premiären den scen där romarna för första gången uppträda. Man har förut rört sig i Orienten. Spelets rytm har varit hetsigt flämtande med pittoreskt osymmetriska grupperingar. Färgerna ha varit heta och eggande – orange och malva, rubin och guld. Det har varit halvskymning och solnedgångsbrand. Så kommer Rom intågande. Fällda blå lansar burna av krigare i blått och svart och stål. De ställa upp sig i raka leder, lansarna mot skyn. Det är räta vinklar, stål och svalka, en nation av krigsmän, av disciplin och vilja. Och över alltsammans ett dagsljus utan färg och utan »stämning». När så Caesar springer fram på det översta trapplanet stegras denna militärstil till prakt, där silvret dominerar i en dräkt som har något av Karl XI:s Certamen æquestre, och i hans hjälm vajar en väldig orangegul plymage, tavlans enda heta färg, vilken gör de andra så mycket kallare. Där är – om man så vill – en färgsymbolik, men en av det rätta slaget, ty med sin enkelt suggestiva kraft bringar den en klarhet, som icke med några andra medel kan nås, över en av dramats bärande idéer: motsättningen mellan öster- och västerland. Och det är god och folklig konst, som bättre än några programförklaringar visar vad Per Lindberg menar med sin stora folkteater.»[110]

Den här skildrade scenen (akt I scen 4) är med all sannolikhet en av de tre som återfunnits i spelbild (bild 35). Citatet visar att den intimt samverkande regi- och färgtanken utan vidare nådde en kunnig och sensibel åskådare. Huruvida den verkligen, såsom Wettergren förmodar, med samma lätthet gick ut till »folket» är väl mer tvivelaktigt.

»Marionetterna»

Redan i november samma år var det dags för nästa Lindberg–Grünewaldproduktion på Konserthusteatern, Benaventes komedi »Marionetterna». Efter invigningsföreställningen hade man presenterat ännu ett tungt dramatiskt verk, Strindbergs »Till Damaskus III» (scenografi: Jon-And), varför det nu var hög tid att pröva lokalens möjligheter i en lättare genre.

Den satiriska farsen »Los Intereses Creados» (»De skapade intressena»), skrevs 1907 av den spanske dramatikern Jacinto Benavente, 1922 års nobelpristagare i litteratur. »Marionetterna» utgjordes av de tre första av pjäsoriginalets sex tablåer i översättning av K. A. Hagberg och med nykomponerad musik av Hilding Rosenberg. 1933 satte Per Lindberg upp pjäsen igen på Nasjonalteatret i Oslo med Grünewalds kostymer men i annan dekor. Uppförandet på Konserthuset var det första på svensk scen; samma pjäs kom senare att ligga till grund för Rosenbergs operabuffa »Marionetter».

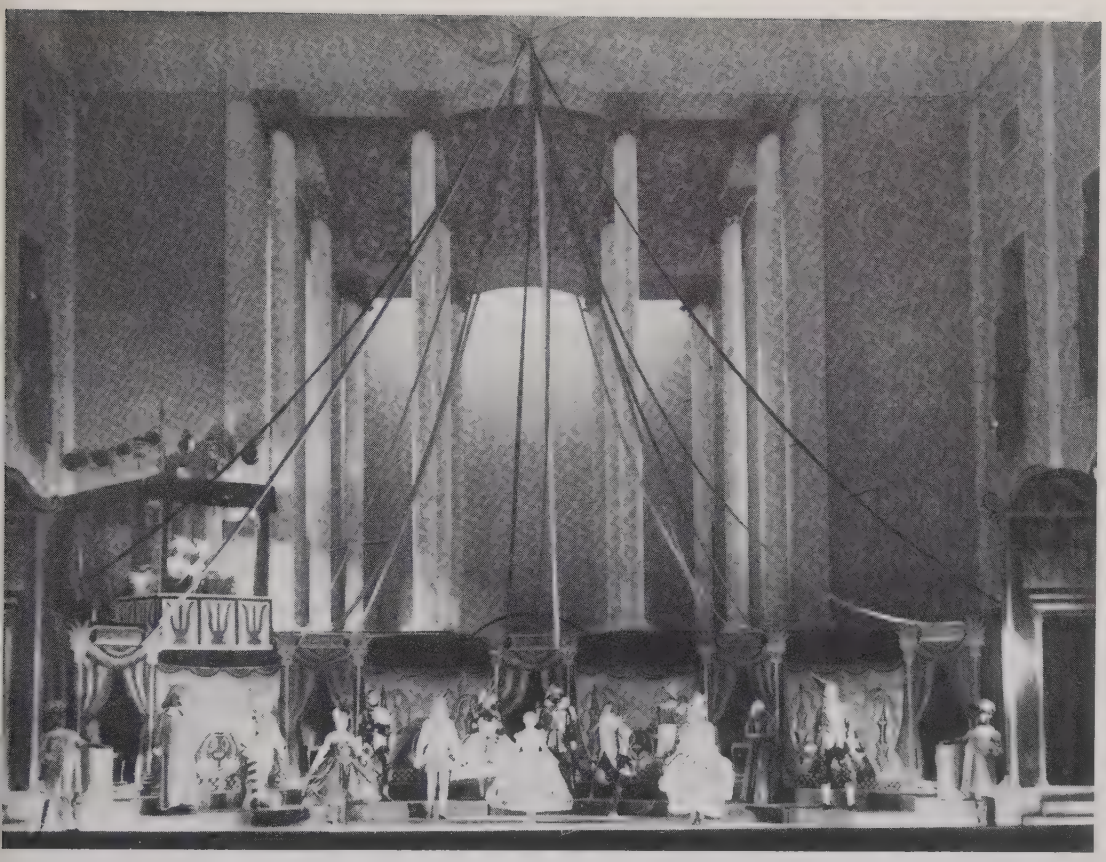
Huvudtemat är den mänskliga fåfängans makt och världens behov av att bedragas, platsen en stad i ett fingerat land i början av 1600-talet. På den skrupelfrie skojaren Crispins förslag ger sig dennes i grund och botten hederlige vän Leandro ut för att vara en resande förnäm herre, uppvaktad av betjänten Crispin. Genom ett överlägset uppträdande lyckas de inte endast utverka obegränsad kredit på stadens värdshus utan också dupera folk av sin egen sort såsom den skrävlande Kaptenen och kopplerskan Dona Sirena. Crispins planer på att gifta bort Leandro med den rike skurken Polichinelas dotter Silvia korsas av att de båda förälskar sig på allvar, varför Leandro, som inte vill bedra sin älskade, avslöjar hela bluffen. Polichinela skickar advokat och polis på bedragarna, men de räddas av allas ömsesidiga beroende av alla i den uppkomna situationen. De älskande får varandra och Dona Sirena räddar ansiktet, medan Polichinela blir tvungen att betala kalaset.

Det var Per Lindberg som, utgående från dramats typgalleri, i stället gav det namnet »Marionetterna», vilket kom att bilda utgångspunkten för hela den scenografiska konceptionen. Dock- eller marionettmotivet finns också antytt i texten, bl. a. i Crispins prolog och i Silvias berömda epilogartade slutreplik. Flertalet rollgestalter – Polichinela, poeten Harlekin, Colombina, Juris Doktorn, Kaptenen och ockraren Pantalon – går direkt tillbaka på de stående typerna i den folkliga italienska commedia dell'arten. Utan att driva typiseringen alltför långt har Grünewald tagit fasta på detta vid utformningen av figurerna.[111] Polichinela, av tradition en grotesk och vanskapt gestalt, blev puckelryggig och kroknäst med hängmage, klädd i svart och lila med små bjällror på jackskörten. Med utgångspunkt från namnet bar Dona Sirena förföriskt brandrött kombinerat med svart och guld, medan det unga paret Silvia och Leandro, farsens motsvarighet till commedia dell'artens Innamorati, skimrade ljuvt i silvervitt och blekt guld. Utformningen av Kaptenens kostym bidrog verksamt till att av denne avdankade militär göra en frodig karikatyr: ballongbyxor och puffärmar, spegelblankt harnesk, sjumilastövlar, ridhandskar och yvig fjäder i hatten. Harlekins förankring i typtraditionen framhävdes av en stormönstrad dräkt med bålen delad vertikalt i två olikfärgade halvor. Genomgående hade Grünewald betonat det docklika hos rollfigurerna genom till form och färg onaturalistiska frisyrer. Dona Sirena fick högt och stelt guldhår, prytt med en enorm röd rosett, Silvia och Leandro stiliserade silverperuker, Crispin en knallröd kalufs. Även sminkningen gjordes stiliserat dockaktig med stora runda ögon och röda äppelkinder, i enstaka fall helt onaturalistisk såsom Kaptenens gråblå hudfärg. Stereotypiseringen av ansiktena återfinns redan i skisserna, eftersom den var en inte oviktig detalj av karakteristiken. Överdriven sminkning i farssammanhang får ett slags dubbelverkan genom att dels ansiktet i sig gör en komisk effekt, dels det tjocka sminklagret omöjliggör varje form av nyanserat minspel. I några fall togs steget över till hela ansiktsmasker, t. ex. värdshuskyparnas gristrynen.

Grünewald har således med olika medel – onaturalistiskt färgval, chargerade masker, stiliserade konturer genom håruppsättningar, utbyggda kjolar, stela skört och styva krås – understrukit det overkliga och stereotypa hos gestalterna. Anknytningen till commedia dell'artens typer låg mer i färgkarakteristiken än i formvalet, där han i en fritt fabulerande stil helt bortsett från pjäsens angivna och i och för sig också betydelselösa förankring i 1600-talet. Av tillgängliga skisser att döma är både kvalitet och teknik varierande. I några blad dominerar teckningen genom en energisk och humoristisk konturering av figuren, i andra färgen, impressionistiskt ansatt i fläckar helt utan underteckning.

Ett gott samarbete

I motsats till »Antonius och Kleopatra» drog man denna gång inte in lokalens egen arkitektur i scenbilden utan konstruerade en självständigt fungerande scenbild, som upptog hela konsertestradens bredd. Ovanför den jämförelsevis låga dekorationen men utan vare sig formellt eller innehållsligt samband



38. Marionetterna på Konserthusteatern 1926. Scenografi: Isaac Grünewald

med denna avtecknade sig den skenperspektiviska fondkolonnaden mot svagt upplyst bakgrund. Problemet var att i en under hela föreställningen stående dekor förena första aktens två exteriöra scenbilder – första tablåns torg med värdshuset och andra tablåns trädgård, där det måste finnas en praktikabel paviljong – med den interiöra andra akten, som utspelas i »Ett rum hos Leandro». Lösningen blev en simultanscen, disponerad enligt medeltida tradition men klädd i ultramodern gestalt (bild 38). Längst till vänster och höger på podiet stod dekorativt målade praktikabla portaler och mellan dessa en vid halvcirkelformad skärm med fem öppningar, utformade som loger med spinkiga kolonnetter och tunga draperier i dekorativ stilisering. De fyra skärmväggarna mellan öppningarna var bemålade med ett och samma motiv, en fontän och några träd. Från podieplanet ledde två trappsteg upp till den halvcirkelformade skärmen, och från var och en av de fem »logerna» löpte olikfärgade breda band upp till en gemensam punkt högt ovanför estraden. Dekorationens symmetri bröts endast av en paviljongliknande uppbyggnad till vänster, dekorerad med stiliserade lyror och krönt av hängande kulörta

lyktor. Detta praktikabla bygge fyllde den dubbla uppgiften av musikestrad – även musikerna var kostymerade och maskerade för att smälta in i scenbilden – och paviljong för första aktens trädgårdsfest hos Dona Sirena. Tyvärr saknas scenplan och varje annan form av teknisk beskrivning av scenbilden. Färguppgifterna rörande dekoren är sparsamma men av presskommentarer att döma bör den, med undantag av de mångfärgade banden och lyktorna, ha varit hållen i diskreta toner, som lät kostymerna verka så mycket intensivare. Dräkterna, som hade sytts upp av en Stockholmsfirma, var nästan genomgående tillverkade i siden, ett maximalt ljusreflekterande material.[112] Beträffande ljussättningen, som säkerligen även denna gång handhades av regissören, saknas nästan helt informationer. Man vet att de kulörta lyktorna tändes vid utomhusfesten, och man kan eventuellt tänka sig att Lindberg liksom i fallet »Antonius och Kleopatra» lät variera fondbelysningen för interiörverkan.

Associationen till senmedeltida teater framkallas av scenbildens breddformat, relativa grundhet och additiva karaktär. De fem logeliknande öppningarna, som från vänster till höger bär inskriptionerna »Harlekin», »Leandro», »Crispin», »Kaptenen» och »Colombina» i sirlig skrivstil skall uppfattas som dockornas »hus», och de begagnades också under föreställningens lopp av respektive rollfigur för entréer och sortier. På likartat sätt hade den medeltida mansions-scenen med sina olika »hus» och renässansens s. k. humanistscen fungerat. Det kan knappast råda någon tvekan om att den scenografiska idén var Per Lindbergs, i synnerhet som arrangemanget påminner om dennes simultanscensuppsättning av »Tisbe». Ett nytt inslag i Grünewalds dekor är däremot de från husen löpande banden, vilka har en både samlande och dekorativ effekt samtidigt som de balanserar scenbildens bredd. De skall givetvis ge associationer till marionetternas, dockornas trådar, som det också talas om i prologen:

»Det är en marionettfars med ett orimligt motiv och utan någon rot i verkligheten. Ni kommer snart att få se, att i densamma händer vad som aldrig kan hända och att dess uppträdande personer varken äro eller likna verkliga män och kvinnor utan äro dockor eller figurer av papp och lump, som sättas i rörelse med grova trådar, synliga i svagaste ljus och för de mest närsynta ögon.»

För att ytterligare understryka det i scenbilden markerade marionettmotivet lät regissören vid föreställningens början bära in och placera »dockorna» i deras »hus», där de blev sittande orörliga i väntan på entréreplik, och i den inledande tablån lär skådespelarna också ha agerat som dockor med stela leder och knyckiga rörelser.[113]

De enda återfunna dekorskisserna till »Marionetterna» är två akvarellerade tuschteckningar,[114] den ena en detaljstudie till musikpaviljongen vars dekor av stiliserade lyror anknyter motiviskt till fondkolonnadens tympanonrelief. På den andra återges i summariskt utförande skärmdekoren med logeöppningarna och banden samt en liten detalj, som aldrig förverkligades: en stor hand, som håller i »trådarna». I den färdiga scenbilden löpte de mångfärgade banden bara samman till en gemensam punkt (bild 38). Uppslaget var troligen också i

detta fall Lindbergs. I en kort efter premiären publicerad artikel om marionetternas historia och tidigare användning nämner Lindberg bl. a. ett medeltida manuskript »... med en marionettscen, där man ser de maktlösa människorna hänga i trådar; man ser också handen, som håller i trådarna».[115] Av någon anledning, möjligen väjande för symbolens religiösa laddning, frångick man detta motiv, vilket i någon mån reducerade det föreställande momentet i scenbilden.

Scenografin till »Marionetterna» kan av många skäl inte betraktas som Grünewalds andliga egendom utan som ett resultat – och ett ovanligt lyckat sådant – av intimt samarbete mellan regissör och scenograf. Per Lindberg har stått för den sceniska konceptionen och i vissa fall även dekorens detaljutformning, medan Grünewald genom ett lekfullt och spirituellt måleri gett den personlig stil. Hans konsekvent drivna stilisering av såväl miljö som figurer motsvarade på ett visuellt plan den icke-realistiska stämning som Lindberg tydligtvis i sin regi velat framkalla. Recensenterna, som var enhälligt entusiastiska, uppfattade också att regi och scenografi i detta fall ingått en oupplöslig konstnärlig förening. Gotthard Johansson, som tidigare varit mycket onådig mot Grünewald som scenograf, ansåg det vara dennes dittills ojämförligt bästa insats inom teatern och berömde honom bl. a. för »spirituell typkarakteristik» och »lysande och kvick improvisation». De amplaste lovorden bestods kostymeringen, men det framgår av följande passus, som gäller två kvinnliga biroller, att det inte var dräkterna enbart utan just samspelet av regi, mask och kostym, som hade genomslagskraft:

> »Här hade Grünewald åstadkommit något som i sin elaka karakteristik närmade sig det geniala. Småborgerlighet, sladdersjuka och kärringaktighet ha sällan fått en så klar gestaltning . . . Den ena hade äpplekinder och gick som en anka, den andra fjäskade sig fram. De hade nattmössor och buro klänningar i morotsrött och salladsgrönt och de luktade kackerlackor eller något annat i den vägen . . . Man får kanske uttrycka den förhoppningen att Isaac Grünewald även framdeles släpper sig lös och skapar typer som dessa, vilka utom allt det artistiska även ha en psykologisk sida, som inspireras av människokunskap.»[116]

»Fåglarna»

Två år senare, i oktober 1928, gjorde Grünewald sin sista scenografiska insats på Konserthusteatern. Det gällde dekor och dräkter till »Fåglarna», en gästspelsuppsättning av Kungliga Dramatiska Teatern i Olof Molanders regi.[117] Denna den svenska urpremiären på Aristofanes' komedi var en litterär begivenhet i högre grad än en scenisk. Översättningen av det klassiska grekiska lustspelet, tillkommen under flera års samarbete mellan Hjalmar Gullberg och Ivar Harrie, hade fullbordats några månader tidigare. Som författarna själva påpekar i efterskriften var det fråga om en fri tolkning med målsättningen »att göra Aristofanes' verk omedelbart tillgängligt för nutida svensk publik» samt »att så levande och friskt som möjligt återge originalets stämning och att så vitt möjligt icke låta någon av dess poänger gå förspilld». Originalet hade följaktligen omarbetats till en litterär revy, späckad med tvetydiga anspelning-

ar på personer och dagsaktuella händelser inom politiken, societeten och affärsvärlden. Det förekom också balettnummer, körer och kupletter, somliga i form av respektlösa parafraser på kända svenska sånger och dikter, och revyformen underströks ytterligare av att rollfigurerna ofta adresserade sig direkt till publiken.

Handlingen är att betrakta som en förevändning för den politiska satiren. De landsflyktiga atenarna Peithetairos och Euelpides har anlänt till fågelvärlden, där de med de bevingade invånarnas hjälp anlägger en idealstat, Himlagökenborg, för transithandeln mellan Jorden och Olympen. Jordens människor börjar snart tillbe fåglarna i stället för Olympens gudar vilka, starkt oroade av det konkurrerande himmelriket, tvingas till ansenliga eftergifter. I slutscenen mottar Peithetairos, som gjort sig till fågelvärldens envåldshärskare, i triumf både Zeus' spira och dennes dotter Basileia.

De inlagda musikvinjetterna var komponerade av Armas Järnefelt, danserna gjorda av Axel Witzansky. I huvudrollerna framträdde Olof Winnerstrand som Peithetairos, Anders Henrikson som Euelpides och som Överceremonimästaren Anders de Wahl.

Skådespelet hade i Gullberg–Harries bearbetning indelats i tjugotvå scener, två intermezzi plus final, men enligt scenanvisningarna behövs bara två olika lokaliteter. Ingen av dem preciseras närmare i texten, scenerna 1–13 utspelas i »En oländig trakt» i fågelvärlden – man refererar då och då till buskar och träd – och scenerna 14–22 försiggår »I fåglarnas rike», dvs. i det nyanlagda Himlagökenborg någonstans mellan himmel och jord. Härutöver uttrycks i scenanvisningarna endast behovet av en öppningsbar fond för Kung Härfågels entré (scen 4) och för finalens triumfchar med brudparet.

Scenbilden

Det veterligen enda scenfotot från föreställningen[118] visar att lösningen blev en stående dekor i två huvudplan, av vilka det nedre var konsertestradens golv försett med trappterrassering och några som buskar målade sättstycken, det övre en uppbyggnad i nivå med den perspektiviska fondkolonnaden. Övergången mellan de två spelplatserna förmedlades av det målade dekorinslaget, föreställande ett stort böjt träd och molnformationer. Mitt i dekoren syntes podiets riktiga fonddörr liksom inramad av den målade trädslingan. Ytterligare moln i form av masker dolde estradens rusticerade panel, och bakom den perspektiviska kolonnaden hade placerats en stor målning av en förenklad Europakarta med städerna Aten och Stockholm utmärkta, den förra med ett klassiskt tempel.[119] Motiviskt spelade denna dekoration dubbelrollen av »En oländig trakt» med golvplanets träd och buskar som associativa inslag och »I fåglarnas rike» bland bubblande moln. Tekniskt fyllde det målade inslaget uppgiften att dölja de trappor och ställningar som förband estradens golv med det övre spelplanet, samtidigt som det utgjorde en effektfull ram kring podiets ornamentalt smyckade dubbeldörr, vilken tjänstgjorde som den öppningsbara fonden.

Den scenografiska grundtanken var således att publik och skådespelare befann sig i luften ovan molnen, varifrån man på avstånd kunde se »ned» på jorden och där urskilja Europa med Aten, Peithetairos' och Euelpides' – och

39. Isaac Grünewald: Scenbildsförslag till Fåglarna, 1928

Aristofanes' – hemstad och Stockholm, som satiren i själva verket riktade sig mot. Uppslaget är fyndigt, men det är svårt att avgöra huruvida tanken verkligen gick fram; den ger sig inte omedelbart av scenfotografiet. Dock kan regin väsentligt ha underlättat förståelsen genom förklarande gester och andra hänvisningar.

Av scenfotot att döma var Grünewalds dekorelement utförda i naiviserande stil, ett dekorativt ytmåleri utan någon djupdimension i vare sig reell eller överförd bemärkelse. Beundransvärd är dekorationens stora rytmiska båge, som drar in och samlar upp podiets bredd i en enda gest och ger fondkolonnaden en ny och spännande dimension, då den helt döljer panel och kolonnbaser och låter arkitekturen resa sig som något tyngdlöst, svävande. Däremot skär sig den grova revymässigheten i det scenografiska anslaget mot rummets spensliga klassicism. Man utnyttjade visserligen lokalens givna arkitektur genom att dra in fondkolonnaden både innehållsligt och som spelplats och även dess skenperspektiviska djupdimension som »rymd», men scenbilden

40. Isaac Grünewald: Poeten i Fåglarna, 1928

kunde utan att förlora något väsentligt lika gärna ha förverkligats på en vanlig teater. Genom behovet av associativ omgestaltning av podiet innebar scenografin till både »Fåglarna» och »Marionetterna» – i motsats till »Antonius och Kleopatra» – ett förnekande av Konserthusets arkitektoniska förutsättningar som formalscen.

Skisser och studier

Grünewalds dekorskiss till »Fåglarna» skiljer sig avsevärt från den färdiga scenbilden (bild 39). Det arkitektoniska motivet är en förenklad variant av fondkolonnaden med dess tympanon, vid sidorna är konsertsalongens – inte estradens – fasta arkitektur antydd. I förgrunden syns spridda moln i vitt och svart och bakom kolonnaden avtecknar sig Europas gula karta mot blå botten, en färgkonstellation, som lär ha bibehållits i dekoren.[120] Skissens karta har viss plasticitet genom markering av bergskedjor men ingen utmärkning av några städer. Dessutom saknas helt den bågformade molndekoren med trädslingan. Ur skissen kan man utläsa hur Grünewald från början tänkt sig att hela estradarkitekturen utom de fyra främsta fondkolonnerna skulle döljas av blå intäckningar, något som visade sig vara tekniskt och praktiskt omöjligt att genomföra. Skissen har en luftig och spröd arkadisk ton, som man förgäves lyssnar efter i den avfotograferade scenbilden. Dock är den senare genom sitt revybetonade anslag stilmässigt mer adekvat till Gullberg–Harries bearbetning.

I kostymskisserna har Grünewald utvecklat en karikerande stil, som i vissa

41. Isaac Grünewald: Fågel Bonvivant i Fåglarna, 1928

fall gett sant humoristiska resultat, i andra hamnat i lättköpt vitsighet. Rollistan upptar tre olika figurkategorier: människorna, fåglarna och de olympiska gudarna. De sistnämnda känns ibland igen på sina attribut såsom Herakles med klubban, medan Poseidon fått sin treudd utbytt mot en livboj. Peithetairos bar under större delen av föreställningen en clownliknande dräkt men bytte inför slutscenen om till »kunglig skrud»: fotsid mantel med ett stort uggleansikte på magen. Av Euelpides hade Grünewald gjort en Chaplin-figur, vars enda klassicistiska anknytning var kostymens meanderbårder, ett på flera dräkter återkommande mönster. De grövsta karikatyrerna har, liksom i texten, ägnats de mänskliga turisterna i Himlagökenborg såsom den feminine Dandyn i lång skär kjol till golfutrustning – »hälften kvinna, hälften man» (scen 20) – och den förnumstige Lagstiftaren med paragraftecken på bröstet. Poeten i sin urvuxna frack har däremot skildrats med ömsinthet (bild 40). Också den mjukt akvarellerade teckningen skiljer denna skiss från det övriga materialets hårda och ibland stumma manér.

De roligaste skisserna är till de »riktiga» fåglarna. Som exempel kan nämnas Hans Majestät Härfågeln, som vinterruggar och bara har enstaka vingpennor och stjärtfjädrar kvar, Överceremonimästaren i färgglad galauniform, där rockens ränder växer ut till fjädrar, den ordensprydde Fågel Bonvivant (bild 41) och kördamerna, som omformats till feta pingviner. Eljest var de kvinnliga fåglarna smäckra och lättklädda i pastellfärgade fjäderskrudar. I allmänhet har Grünewald fått fram fågelkaraktären endast genom vingpennor längs armarna, stjärtfjädrar samt hattar med fågelnäbbet sittande i pannhöjd men i övrigt bibehållit den mänskliga anatomin, i få fall handlar det om hela fågelkostymer såsom Korpen och Kakaduan. Även om Grünewald bitvis fabulerat friskt var hans färg- och formval inte slumpmässigt. Utöver de i rollistan angivna fåglarna presenteras i pjästexten de på platsen förekommande arterna alltifrån purpurhäger till skata (scen 7). Bland skisserna finns också ett antal studier av fåglar eller fågelhuvuden, små färgkritteckningar, som inte kan vara något annat än förarbeten till »Fåglarna». Grünewald har uppenbarligen bedrivit ornitologiska studier och sedan med utgångspunkt från dessa arbetat ut karakteristiken. Flera av fågeldamernas näbbförsedda »hattar» med långa gula fjädrar kan t. ex. härledas ur krontranans karakteristiska huvud, och utformningen av Fågel Bonvivant har vuxit fram ur studien av den gröna och röda papegojan med bibehållande inte bara av färgsammanställningen utan också något av originalfågelns uppblåsthet. Grünewald förberedde sig noggrant och metodiskt, däremot har han vid det här laget slutat att av varje enskild dräktstudie göra ett fristående, genomarbetat konstverk. Detta kan ses som en form av rationalisering; erfarenheten hade lärt honom att en aldrig så konstfull dräktskiss inte påverkade den färdiga scenkostymens utseende.

Trippelföreställning på Operan

I det kontrakt mellan Grünewald och Stockholmsoperan som efter utdragna förhandlingar slutligen tecknades i mars 1925 (jfr sid. 57) återfanns följande passus:

»I händelse Kungl. teaterns Styrelse inom fem år efter denna dag så fordrar, är herr Grünewald skyldig att utan någon som helst ytterligare ersättning på samma sätt här ovan är stadgat för »Oberon», upprätta skizzer till tvenne andra operor eller en opera och tvenne baletter . . . samt biträda vid dessas utförande och avprovande å scenen.»

Slutlikviden för detta uppdrag skulle enligt kontraktet utbetalas i januari 1927, och samma månad ägde också premiären rum på trilogin »Pulcinella», »På Sicilien» och »Eldfågeln» som helaftonsföreställning i Grünewalds scenografi.

Den något märkliga sammanställningen av två moderna baletter med expressionistisk musik och en veristisk 1800-talsopera kan bara förklaras av kontraktets formulering. Det i publiksiffror mätt katastrofala misslyckandet med »Oberon» hade knappast förbättrat de spända relationerna mellan Grünewald och Operan, och särskilt för Grünewald bör det ha känts bittert efter den stora pressuppslutning som föregick uppsättningen. Kungliga Teatern å sin sida kunde säkerligen behärska sin entusiasm över att fortfarande vara kontraktsbunden till konstnären för flera verk, samtidigt som man naturligtvis inte ville underlåta att ekonomiskt utnyttja överenskommelsen. Antagligen önskade man från Operans sida se hela affären utagerad i ett enda sammanhang, varför man valde det senare alternativet, »en opera och tvenne baletter», som ett helaftonsprogram. Detta bör dock inte ses som enda faktor i programvalet; det hade funnits möjlighet att i en föreställning uppfylla kontraktsbestämmelsen också med två enaktsoperor. Stravinskijs berömda baletter »Eldfågeln» och »Pulcinella», vilka tidigare inte uppförts i Sverige, hade stort nyhetsintresse men kunde med fördel ha kopplats ihop med ytterligare en modern balett, om man inte haft kontraktets formulering att ta hänsyn till. Bevisligen låg det från Operans sida inte någon djupsinnig konstnärlig tanke bakom kombinationen, eftersom man nästan omedelbart efter premiären bryter upp programmet och ger såväl baletterna som operan fristående eller tillsammans med andra verk. Trots allt bör det ha glatt Grünewald att efter sex års scenografisk erfarenhet äntligen få arbeta med två samtida, expressionistiska scenkonstverk. Föreställningens tre delar behandlas här i den ordning de spelades.

»Pulcinella»

Denna enaktsbalett med sång framfördes f. f. g. 1920 i Paris av Ryska Baletten i koreografi av Léonide Massine och scenografi av Picasso. Den var ett beställningsverk av Ryska Balettens konstnärlige ledare, Sergej Diaghilev, som bett Igor Stravinskij göra ett arrangemang med musik ur några operor, konserter och sonater av den

italienske 1700-talskompositören G. Pergolesi. Musikaliskt är »Pulcinella» därför delvis en pastisch; sånginslagen och de flesta melodier är hämtade från Pergolesi, medan orkestreringen fått modernt expressionistiska inslag.

Handlingen går tillbaka på ett italienskt originalmanuskript, »I quattro Polichinelli», med commedia dell'artemotiv. Den fule och tafatte Pulcinella drar till de andra kavaljerernas förvåning och svartsjuka till sig alla kvinnors intresse men har själv bara ögon för Pimpinella. Efter diverse förvecklingar och maskerader utgår Pulcinella som segrare och var och en får slutligen sitt hjärtas dam.

Det är ett dansdrama utan någon corps de ballet men med elva stora roller. Koreografin till Stockholmsuppsättningen hade gjorts av Lisa Steier, Pulcinella dansades av Sven Tropp och Pimpinella av Ebon Strandin.

Enligt scenanvisningen skall i dekoren framställas en neapolitansk gränd, där månljuset ger skarp relief åt de vinklade husfasaderna och varifrån man på avstånd skymtar havet med en förtöjd båt. Scenfotot (bild 42) visar att Grünewald i detalj följt föreskrifterna. Till höger ses en vinklad fasad med balkong, till vänster ett hus med stort fönster, i fonden ett summariskt tecknat havsmotiv. Egna tillägg från konstnärens sida är den abstrakta trappstegsformationen till vänster samt draperierna, som på alla sidor inramar bilden. Det är genomgående ett förenklat och hårt stiliserat måleri med ostentativ tydlighet i själva utförandet. Husgavlarna har närmast träsnittskaraktär, havsutsikten liknar en kritteckning på griffeltavla, draperierna har genom grova skuggeffekter getts textil struktur. Genom att differentiera tekniken har Grünewald fått fram att det rör sig om bildingredienser av inbördes olika material, samtidigt som han genom den övergripande förenklingen demonstrerar att allt är bedrägeri och att ingenting i bilden ger sig ut för att vara något annat än måleri, dekor. Den inramande draperingen säger också att »detta är teater», liksom den onaturalistiska färgsättningen i uteslutande svart, vitt och silver. Till och med scenmattan är delad i en silvergrå och en vit halva.

»Pulcinella»-dekoren är ett av de fåtaliga exemplen på en nästan total konstnärlig och bildmässig överensstämmelse mellan skiss och färdig scenbild. Dekorskissen,[121] helt utan figurstaffage, har samma kolorit och ingredienser men saknar den vänstra husfasaden. Av jämförelsen mellan skiss och foto framgår att scenbilden är något beskuren på fotografiet. På dekorskissen är förgrundens draperier, som till höger samlas upp i en enorm stiliserad knut, mer dominerande. Det kubistiska anslaget är också mer påtagligt i skissen, som har en snarast syntetiskt-kubistisk karaktär. De olika bildelementen är collagemässigt sammansatta i ytplanet och det är svårt att med en gång avgöra deras betydelse och inbördes relationer.

En bidragande orsak till den lyckade överföringen av motivet från skiss till scenbild var dekorens enkla konstruktion. Som nästan alltid beträffande balett behövde man ha scengolvet fritt för dansen, och denna inledande dekoration måste dessutom vara grund med tanke på det mer komplicerade »På Sicilien»-bygget, som stod delvis färdigmonterat på bakre delen av scenen. De enda fristående dekorelementen var husgavlarna i form av sättstycken, det högra med praktikabel balkong, resten var alltigenom måleri på sammanhängande bågar utom bakgrundens havsmotiv, som målats med silverfärg på en

42. Pulcinella på Kungliga Teatern 1927. Scenografi: Isaac Grünewald

svart sammetsmask. Grünewald hade följaktligen stora, plana ytor till sitt förfogande, vilket gynnade utvecklandet av ett fritt, storskaligt måleri i stiliserad form, och han behövde inte ta hänsyn till någon sceniskt nödvändig tredimensionalitet, som skulle ha motarbetat den dekorativa abstraktionen.

Grünewald lät göra en specialridå till »Pulcinella», också den i svart och vitt, föreställande två commedia dell'artefigurer i kubistisk geometrisering. Mansgestalten till höger bör uppfattas som en Pulcinella, kvinnan till vänster som en Pimpinella, motivet i sin helhet som en integrerande del av den konstnärliga planen. Figurerna är nämligen vända mot varandra och ridån var delad lodrätt på mitten så att halvorna vid dansens början drogs åt var sin sida som gardiner. I kongruens med balettens innehåll skiljs Pulcinella och Pimpinella åt av dansdramats förvecklingar men förenas slutligen, först i dansen och sedan då ridåns två halvor möts igen.[122]

Kostymeringen var hållen helt i dekorationens färger med en viss dominans för det vita. Kubismen yttrade sig här som abstrakt-geometriska former och mönster, spetsiga skörtflikar, toppiga hattar, romber, cirklar m. m. Pulcinella hade triangelformade uppstoppningar på axlarna, Pimpinella utbyggd kjol med stora ovaler på höfterna (bild 42), Trollkarlen en stel och vid kappa med blixtliknande zigzagmönster och timglasformad hatt. Liksom i »Marionetter-

na» hade Grünewald markerat sin onaturalistiska målsättning genom höga och stela peruker, i det här fallet i silver, samt genom starkt stiliserad sminkning i vitt och silver, i enstaka fall utformad som halva ansiktsmasker.[123] Dräktskisserna är fulla av anteckningar om önskat material och utförande. Grünewald eftersträvade bl. a. kontrastverkan mellan blanka och matta, hårda och mjuka material genom kombinationer av vit filt och svart vaxduk eller svart sammet och silverglänsande metall. Skissmaterialet är som helhet stilistiskt homogent och av hög kvalitet, figurerna är i allmänhet väl genomarbetade och tecknade i rytmiska, rörelsefyllda poser.

Det scenografiska uppslaget till »Pulcinella» var originellt, personligt och sceniskt konsekvent genomfört. Möjligen kan man invända, att Grünewald i någon mån blev klavbunden av sitt eget konstnärliga program. Dansdräkter kan och bör inte skapas utifrån enbart en visuell idé i form och färg utan måste självklart anpassas till balettens innehåll och rollernas individuella koreografi. Pimpinellas kostym, som i sig var en rolig komposition, motarbetade t. ex. genom sina nedåthängande, tillplattade linjer rollens lätta, uppåtflygande rörelser.[124] Dessutom skall hon framställa en enkel bondflicka i motsats till sina aristokratiska rivaler, vilket inte framgår av vare sig snitt eller material. Pulcinellas åtsittande och hårt stiliserade dräkt stämmer egentligen inte med rollens psykologiska och koreografiska utformning. Centralgestalten Pulcinella är en visserligen slug men framför allt snäll och litet tafatt figur, som väcker kvinnornas modersinstinkter, och han bör därför kontrasteras mot de andra amorösa kavaljerernas världsmanér och ytliga elegans. Commedia dell'artens traditionella Pulcinella-kostym är den överdimensionerade, blusande jackan med vida och alltför långa ärmar, som ger något hjärtknipande och djupt mänskligt åt rollen. När Pulcinella i den aktuella baletten blir överfallen och misshandlad av rivalerna och dessa släpar honom runt i blusärmarna, skall hela hans kostym på ett löjeväckande sätt utgöra ett rörelsehinder för honom själv. Ingenting av detta reflekteras i Grünewalds version, där Pulcinella även till det yttre framstår som dramats stilige hjälte. Överhuvudtaget fick iscensättningen – av bevarade fotografier att döma – genom den sobra färgsättningen och de till form och material utstuderade dräkterna en sofistikerad ton, som inte har någon motsvarighet i dramat eller musiken.

»På Sicilien»

Pietro Mascagnis enaktsopera »Cavalleria rusticana» (ung. »Bondeära») hade sin bejublade urpremiär i Rom 1890 och gavs redan samma år i Stockholm. Verket hade alltsedan dess legat mer eller mindre konstant i repertoaren, och vid nyuppsättningen den 29 januari 1927 – i regi av Gustaf Bergman – upplevde det sin 346:e föreställning på Kungliga Teatern.

Libretton, som bygger på Giovanni Vergas veristiska pjäs med samma namn, är författad av G. Menasci och G. Targioni-Tozzetti. Det är, som bekant, ett svartsjukedrama med blodigt slut, som utspelas under påskdagen i en siciliansk bondby år 1880. Verket saknar psykologisk personteckning i djupare mening och lever till stor del på Mascagnis högdramatiska musik.

För handlingen nödvändiga ingredienser i scenbilden är en kyrka och en vinstuga. Grünewalds dekorskiss visar det sicilianska torget med kyrkfasaden till vänster, bottegan och en del av stadsmuren till höger och i fonden silhuetten av en närbelägen stad (färgbild IX). Huset längst ned till vänster bildar repoussoir och kyrkans höga klocktorn balanseras av det smala trädet framför vinstugan. Kompositionen är klar och harmonisk, detaljerna distinkta. Det mest anslående är skissens färgsättning med den intensivt röda marken, vars ton i kallare nyanser tas upp i arkitekturen; endast kyrkfasaden, trädkronan och bottegans tak bryter sig ur det röda. Stilistiskt finner man fauvistiska reminiscenser i koloriten, rytmiken och de perspektiviska felteckningarna, medan plasticiteten och de ibland hårda skuggeffekterna är klassicerande drag. Fondens stadslandskap är både till motiv och utformning klassicistiskt.

Kostymskisserna, som till utförandet påminner om motsvarande material till »Antonius och Kleopatra», uppvisar en flyhänt underteckning med skimrande, tunt pålagd akvarellering. Genomgående har dräkterna hållits i scenbildsskissens tonskala, ofta i koloristiska treklanger av rött–gult–grönt i olika nyanser, medan blått förekommer mycket sparsamt, och mönstringen är i allmänhet geometriserande. I modellhänseende utgör kostymerna variationer på ett manligt och ett kvinnligt tema. Den kvinnliga »urtypen» bär vadlång hängselkjol med smalt mönstrat förkläde, blus med vida ärmar och en lustig huvudbonad ungefär som ett stelt, vikt pappersark, den manliga knäbyxor med sidosnörning, midjekort jacka, draperat skärp, halsduk och stor bredbrättad hatt. Även om Grünewald varierat typerna fritt går båda tillbaka på den äkta sicilianska folkdräkten. Kostymeringen var innehållsligt motiverad: under påsken är man i katolska länder högtidsklädd, vilket på den italienska landsbygden innebär nationaldräkt.

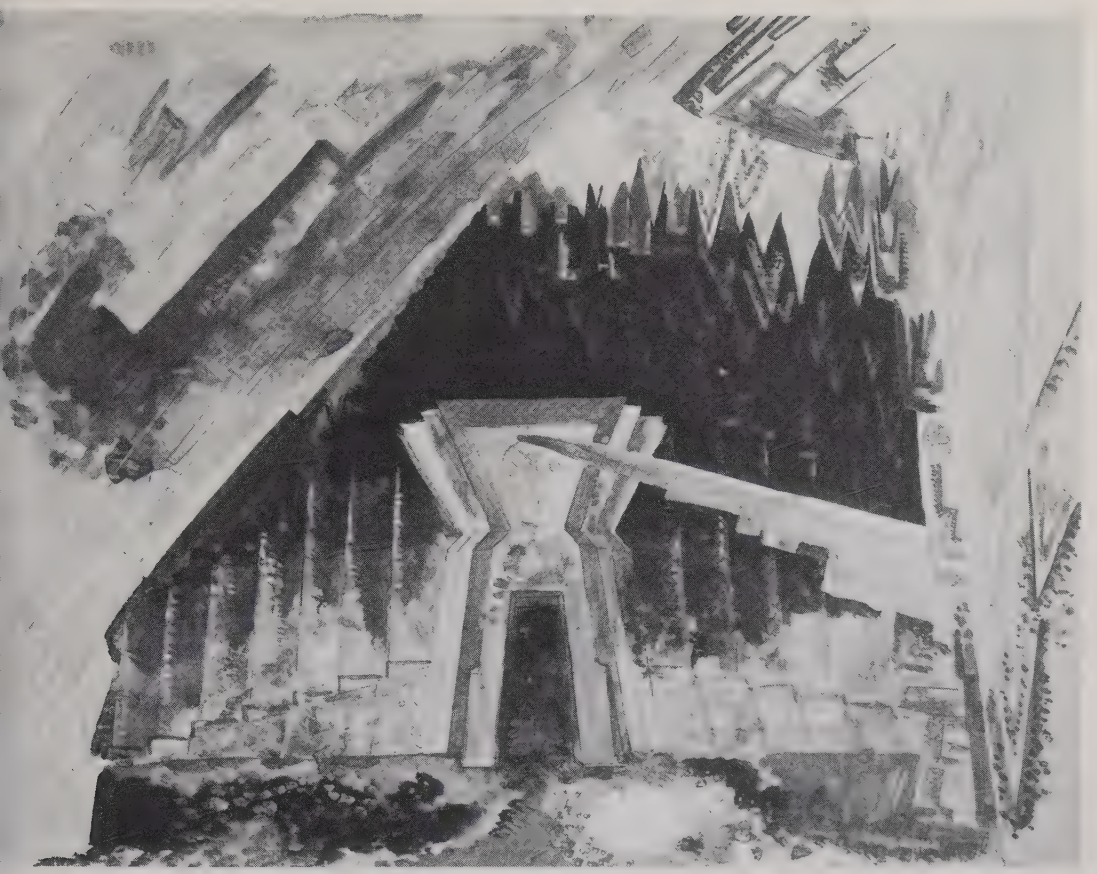
Det praktiska överförandet av scenbilden från skiss till dekor sköttes denna gång inte av Kungliga Teaterns ateljé utan av firma Carl Grabow.[125] Enligt scenplanen var det en förhållandevis djup dekoration i kombination med rundhorisont. Bottegan och samtliga trappor gjordes tredimensionella, kyrkportalerna och delar av stadsmuren praktikabla, medan kyrkfasadens arkitektoniska dekor var frammålad liksom fondens stadslandskap, det senare på en hög horisontmask. Det fristående trädet var delat i en plastisk stam och platt, målad krona, och scengolvet hade täckts av en enfärgat röd matta.

Det existerar åtminstone två fotografier av dekoren, det ena visande den tomma scenbilden, det andra med kören grupperad på torget.[126] På det sistnämnda har tillkommit bord, stolar och annan rekvisita, som inte finns med på Grünewalds skiss. Däremot saknas trädet, vilket får bilden att halta en aning, eftersom den höga smala trädstammen utgjorde en balansfaktor till klocktornet. Fotot återger dryckesscenen efter påskmässan men är knappast taget i samband med någon föreställning och troligen har man helt enkelt underlåtit att göra dekoren komplett. På bägge fotografierna – och i scenplanen – saknas det lilla kubiska huset, som bildar repoussoir i skissen. Detta plus det faktum att trapporna vinklats annorlunda och därigenom fasadernas branta flyktlinjer ändrats gör att dekoren på scenfotot förlorat i djup och

43. Einar Beyron som Turiddo i På Sicilien 1927

istället flatats ut på bredden. Följdriktigt har fondens stadslandskap uppförstorats, det har blivit mer dominerande i förhållande till arkitekturen och ger inte längre intryck av att befinna sig i fjärran (fotot är dock något beskuret). Själva måleriet är däremot väl överfört, och de enskilda bildelementen kommer till karaktären nära Grünewalds skiss. En lustig detalj är att de dekorativa rundlarna på kyrkfasaden, vilka på skissen är släta och enfärgade, i dekoren fått illusionistisk marmorering; även andra detaljer har bearbetats i realistisk riktning. En viss banalisering eller konventionalisering av motivet har skett vid överförandet, vilket till dels kan förklaras av den massfabricerande Grabowateljéns ovana vid denna typ av modernistiskt dekormåleri.

Dräkterna hade tillverkats på Kungliga Teaterns kostymateljé och motsvarade, såvitt man kan bedöma, rätt väl Grünewalds intentioner. Övervägande hade matta, rustika tyger begagnats, precis som i äkta folkdräkter. Konstnären hade själv gjort vissa materialanteckningar på skisserna och bl. a. varnat för satin, ett i detta sammanhang alltför blankt och »fint» tyg. De enda glänsande inslagen var herrarnas breda skärp och vårdslöst knutna halsdukar. Kostymen för den manliga huvudrollen, Turiddo, skilde sig till modell och material något från de andra: en särskilt välsittande jacka med sidoknäppning, efter Grünewalds anvisning uppsydd som enda dräkt i det »fina» materialet sammet. Här fanns en möjlighet att i kostymen inlägga en antydan om den litet pråliga yttre elegansen hos bycharmören Turiddo, som till sitt inre är fåfäng, amoralisk och feg. Rollfigurens tarvligt svajiga och självsäkra karaktär återfinns redan i dräktskissen, och den togs utomordentligt väl tillvara i den färdiga kostymen (bild 43). Det är visserligen en utpräglad »teaterkostym» men av den rätta sorten, den som belyser och berikar rollen och stimulerar åskådarens fantasi.



44. Isaac Grünewald: Eldfågeln, 1926

»Eldfågeln»

Stravinskijs »L'Oiseau de feu» hade varit en av nyheterna vid Ryska Balettens andra säsong i Paris 1910. Libretto och koreografi var då av Fokin, dekor och kostymer av Golovin (två kostymer dock av Bakst). 1926 tog Ryska Baletten upp verket igen i ny scenografi av Gontcharova. Den svenska premiären, som ursprungligen planerats till 1925 med Fokin som gästkoreograf, gavs 1927 i koreografi av Lisa Steier och med Elly Holmberg i titelrollen.

Innehållet är en sammanslagning av flera ryska folksagor. Under en jakt fångar Prins Ivan en vacker eldfågel men återger henne friheten i utbyte mot en av hennes gyllene fjädrar, som hjälper i nöd. Prinsen upptäcker i skogen ett förtrollat slott, där den onde, »odödlige» Kostchei med sitt hov av hemska vidunder håller bl. a. tolv prinsar och prinsessor fångna, prinsarna insatta som förstenade statyer i slottsmuren. Ivan är själv nära att förtrollas när han tränger in i slottet, men med fjäderns och den tillskyndande Eldfågelns hjälp lyckas han krossa ägget innehållande Kostcheis hjärta. I samma ögonblick Kostchei dör släpper förtrollningen, prinsessorna och de andra fångarna i slottet befrias och de förstenade prinsarna vaknar till liv igen.

Enligt originallibrettons anvisning består baletten av en akt i två scener, av vilka den första utspelas i skogen, den andra utanför Kostcheis palats. I

Stockholmsföreställningens förkortade version användes en stående scenbild. Grünewalds dekorskiss till »Eldfågeln» är något svårtolkad (bild 44). Förgrunden utgöres av asymmetriska stalaktitformationer, vilkas prismatiska karaktär tas upp av bakgrundens spetsiga bergstoppar. Mellangrunden domineras av en geometriskt stram portal vars överdel är utformad som ett ansikte. På bägge sidor om portalen skymtar en terrasserad mur och ovanför denna vaga vertikala skuggor antydande en bakomliggande fasad. Färgskalan domineras av blått i nyanser från turkos till violett med inslag av grällt gult, grönt och cerise, bl. a. i portalen. Tekniken är oenhetlig, vissa delar är tunt akvarellerade, andra täckta av tjocka färglager med förhöjningar i vitt och silver i ett omständligt prickmanér.

Något scenfoto från uppsättningen har tyvärr inte kunnat återfinnas. Enligt scenplanen var dekorationen genomfört symmetrisk och mycket djup; det tomma scengolvet behövdes för »Eldfågelns» stora corps de ballet. Med undantag av slottet byggde scenbilden på principen bågar plus fond, den dekortyp som för dansarna medger de bästa entré- och sortimöjligheterna. Försöker man med hjälp av scenplanen »översätta» Grünewalds dekorskiss till scenisk-teknisk verklighet kvarstår en del frågetecken. Det stalaktitliknande förgrundsmotivet överfördes tydligen som måleri till flera bågar, bakgrundens berglandskap till målade tak, bakom vilka man täckte in med sammetsdraperier. Portalen var sammansatt av målade sättstycken, ställda bakom varandra i och för uppnående av en viss djupverkan, medan själva portalöppningen var en praktikabel dubbeldörr. Skissens terrasserade mur blev till sex tredimensionella nischer på var sida om mittportalen, avtrappade i höjd ut mot kulissgatorna och divergerande mot fonden. I dessa skulle de tolv förstenade prinsarna sitta på plintar. Bakom varje nisch stod ett målat fasadstycke, vars detaljutformning inte kan utläsas ur scenplanen. Dessutom förekom på vänster sida två »löfhängstycken» som saknar motsvarighet i skissen.

Dekorskissen till »Eldfågeln» kan således bara med svårighet användas som utgångspunkt för en rekonstruktion av den färdiga scenbilden. Däremot kan man möjligen utläsa den stora roll ljuset spelade i uppsättningen. Grünewalds sätt att färgsätta skissen låter ana, att det är ljusets tilltänkta färger – eller rättare de koloristiska effekter belysningen tänks frambringa – som åsyftas snarare än dekordelarnas egna grundtoner. På skissens »golv» har färgen anbragts i stora »drivor», som kan översättas till olikfärgat strålkastarljus, medan den på andra ställen satts in enbart som konturering med ungefär samma omvandlande effekt som ett färgat starkt ljus får, då det möter ett utskjutande föremål i annan och svagare grundton. Exakt samma fenomen kan iakttas på dräktskisserna, där hela silverkostymer konturerats med blått och cerise såsom av ljuset framkallade skiftningar i ett glänsande, enfärgat material (bild 45). Av scenanvisningarna till »Eldfågeln» framgår att ljussättningen redan i Fokins originalversion spelade en avgörande roll: Eldfågeln själv skall vid sin första entré framträda som en flammande eldslåga ur mörkret, det förtrollade slottet skall långsamt och på ett övernaturligt sätt börja skymta i fonden, etc. Det finns all anledning förmoda att Grünewald bar det konstnär-

45. Isaac Grünewald: Kostchei i Eldfågeln, 1926

liga huvudansvaret för belysningen, särskilt som regissör i vanlig mening här saknades. På grund av de bengaliska effekterna förmedlar hans scenbildsskiss mindre en känsla av vacker saga än av mystik och magi, och denna bearbetning av motivet mot fantasteri i färg och form verkar vara en självständig invention. Grünewald bortsåg helt ifrån originallibrettons anvisning rörande första scenens skog med guldäppelträd och dylikt och ersatte den med en skrämmande och mer abstrakt miljö av geometriskt hårda former och gräll a, oväntade ljusfenomen. Denna variant är på många sätt mer adekvat till Stravinskijs musik med dess klangliga dissonanser och oväntade instrumentala effekter. Musikens prismatiska karaktär kan – i den mån medierna alls bör jämföras – sägas ha en direkt formell motsvarighet i skissens prismatiskt brutna formspråk.

Monster och människor

Större delen av rollistan till »Eldfågeln» upptas av monster, demoner och vidunder av olika slag. Grünewald hade tidigare visat sig road av att utforma groteska fantasifigurer och här kunde hans fantasi få fria tyglar. Kostchei blev ett märkligt urtidsdjur med blåskimrande ormskinnshud i silver, fyra ringlande armar och behornat huvud med tre par skära ögon (bild 45). Somliga monster hade blå och gula borst spretande åt alla håll och citrongult tryne, andra hade djurhuvuden med ett enda öga och armar som kattsvansar eller också dubbla huvuden, ett på var axel, och spindelliknande ben. Dessa och andra illasinnade figurer i Kostcheis hov var alla hållna i en kall och »äcklig»

färgskala i olika sammansättningar av turkos, lila, citrongult, skärt och svart med en myckenhet silver. Mindre groteskt utformade och hållna i en varmare tonskala var de gestalter, som blivit ofrivilligt förtrollade, t. ex. de levande »kvinnoblommorna». Eldfågeln själv var en orangegul fågel i en kostym formad av ömsom slickande, ömsom fladdrande eldslågor. På skissen[127] gör figuren ett fascinerande och skrämmande, närmast könlöst intryck, vilket inte alls avspeglade sig i Elly Holmbergs mycket kvinnliga och klädsamma men tämligen banala fjäderdräkt.

Minst inspirerade verkar dräktskisserna till de »riktiga» människorna. De är samtliga orientaliskt kostymerade – programmet omnämner bl. a. »indiska flickor och gossar» – och här har Grünewald gripit tillbaka på tidigare använda motiv. I Kostcheis harem bars tunna orientaliska byxdräkter och höga fantasifulla hattar à la »Oberon», och prinsessornas kostymer med volangprydda ben, stela mantlar och talrika metallsmycken erinrade påtagligt om fantasiexotismen i »Simson och Delila». Till prinsessornas dräkter hade Grünewald gjort en enda principskiss med påskriften att de eljest identiskt lika kostymerna skulle utföras i tolv nyanser från ljusaste citrongult över orange och lackrött till violett. En indisk touche åstadkoms genom det i skissmaterialet frekventa pagodmotivet, som går igen både i mönsterdetaljer, huvudbonader och stelt utsvängda axlar och skört. Den generösa användningen av guld i de mänskliga dräkterna, kontrasterande till odjurens silver, bidrog också till ett orientaliskt rikt intryck.

Medan kostymerna till »Pulcinella» och »På Sicilien» tillverkades på Kungliga Teatern, utfördes den stora kostymbeställningen till »Eldfågeln» av Parisfirman Muelle. Trots att firman, som bara några månader tidigare gjort dräkterna till »Antonius och Kleopatra», väl kände Grünewalds stil och konstnärliga intentioner, uppstod problem som tvingade denne att brådstörtat bege sig till Paris. Komplikationerna var huvudsakligen av ekonomisk natur, men korrespondensen ger en intressant inblick i dåtida beställningsrutiner och visar framför allt vikten av att en konstnärligt ambitiös scenograf inte släppte sitt uppdrag efter skissernas fullbordande. Muelle hade tydligen utan att ha sett skissmaterialet själv gett Operan ett kostnadsförslag, som han sedan säger sig vara tvungen att höja efter att ha tagit del av originalskisserna.[128] Av Grünewalds brev till operachefen efter ankomsten till Paris kan man utläsa, att tillverkningskostnaden för en teaterkostym gick efter en bestämd tariff beroende på material och tillvägagångssätt. Hos Muelle skilde man på dräkter som var »très riche» eller »du premier ordre», dvs. utförda i äkta och dyrbara tyger med påsydda stenar, handgjorda broderier och applikationsarbeten, »riche», också de tillverkade i äkta vara men till lägre arbetskostnad och »costumes moyens» av billigare och enklare material med t. ex. påmålningar i stället för sydda applikationer. Man kunde följaktligen sy upp i princip samma kostym i åtminstone tre olika prislägen allt efter beställarens önskemål. Av Grünewalds brev framgår att Muelle i sin offert utgått från »costumes moyens» men med utgångspunkt från skisserna bestämt ville rekommendera att istället låta göra dem »du premier ordre».[129] Grünewald var givetvis mån om den sceniska

effekten av sina kostymer och understödde själv livligt Muelles förslag: »Hela den artistiska verkan i l'Oiseau de feu är baserad på att få fram en fantastisk skimrande sagolik verkan och denna effekt kan icke åstadkommas med simpla stoffer och påmålningar; då är allt arbetet förgäfves.»

Alldeles bortsett från Muelles eventuella profitintresse och Grünewalds konstnärliga fåfänga hade båda rätt; det är i alla avseenden dålig ekonomi att göra scenkläder, som utsätts för stora påfrestningar under kanske många år, i billiga material, och ingen belysning är i själva verket så avslöjande för kvalitet och utförande som scenljuset. Forsell godkände slutligen också det dyrare förslaget, vilket kanske aldrig gått igenom utan scenografens personliga engagemang i frågan. Bevarade kostymbilder bekräftar att utförandet var av hög kvalitet.

Trilogi, triptyk eller treklang?

Tidigare har antytts tänkbara orsaker till den säregna programsammanställningen. Frågan är hur Grünewald själv uppfattade den, om och i så fall i vilken utsträckning han medvetet ansträngde sig att forma föreställningen till en scenisk triptyk. Innehållsligt ter sig de tre inslagen tämligen oförenliga, om man inte helt enkelt ser kärleken som ett slags ledmotiv: den okomplicerade och barnsliga i »Pulcinella», den passionerat tragiska i »På Sicilien» och den oerotiska, medmänskliga i »Eldfågeln». Kanske kan man tala om gestalter av tre olika verklighetsgrader: dockor i commedia dell'artestil, levande och lidande människor, »väsen» av himmelskt eller djuriskt ursprung. Avgjort kan man tala om en musikalisk treklang: Pergolesi-pastischen representerande 1700-talet, »På Sicilien» 1800-talet i senromantisk tradition, »Eldfågeln» det expressionistiska 1900-talet.

Av kritiken, som genomgående var mycket positiv, framgår att de flesta recensenter såg föreställningen som en konstnärlig helhet. Tor Hedberg uppfattade den som »en skala av stegrande färg- och formsensationer», Moses Pergament som en färgtreklang med den röda tonen i »På Sicilien» som ackordets dominant men samtidigt som en stilistisk trippelvariation med »Pulcinella» som ett grafiskt blad, operan som en akvarell och »Eldfågeln» som en oljemålning.[130] Av detta synsätt följde att man också insåg svårigheten att scenografiskt sammanbinda tre så olikartade verk. Flera kritiker konstaterade att det dekorativa helhetsgreppet på föreställningen i viss mån drabbade Mascagnis opera. »Strängt taget stämmer ju denna koloristiska fantasi icke riktigt samman med sångdramats veristiska karaktär», anmärkte Tor Hedberg, men tillade att den trots detta gav »ett starkt uttryck för musikens passionerade élan och även en fantasifull bild av förbränt, sydländskt landskap.» I övrigt var meningarna delade om vilket av verken Grünewald lyckats bäst med scenografiskt. »Eldfågeln» hade tydligen för många varit en överväldigande upplevelse, som kunde ge anledning till följande reflektion:

»Man har vid åskådandet av »Eldfågeln» ett intryck, som knappast förut inställt sig, nämligen att Grünewalds konstnärliga begåvning kommer fullt till

sin rätt först här, då han inte längre är beroende av oljefärgens eller akvarellens begränsade resurser utan disponerar scenrymdens alla tillgångar av färgat ljus och skimrande skuggor, av rörliga linjer och vimlande liv.»

Även Kurt Atterberg berömmer den konstnärliga samverkan av dekor och ljus men gör den säkerligen helt riktiga iakttagelsen att mer enfärgade dräkter hade varit att föredra:

»Kostymerna, i sig själva underbart färgvackra och fantastiska, hade det felet att de för balettändamål var för sig voro för mångfärgade. I de stora ensemblescenerna fick man därför på grund av rörelsen ett totalintryck av en allt för jämnt blandad, kontrastlös färgmassa.»[131]

Såväl detta som det faktum att många av dräkterna genom sin utformning måste ha verkat hämmande på både plastik och mimik (bild 45) får tillskrivas Grünewalds bristande erfarenhet av den rena balettscenografins specifika krav.

Grünewalds eget behov av att konstnärligt sammanlänka föreställningens tre delar bör nog inte överskattas. Det förefaller som om han varit lyhörd för verkens musikaliska karaktär i det att stiliseringen genomförts på varierande sätt och i så olika hög grad. Operadekoren uppfattades till och med av några kritiker som naturalistisk. Det enda påtagliga stilistiska ledmotivet är den genomgående kubiseringen av formspråket, också den varierad från »Pulcinellas» syntetism över den klassicerande stramheten i »På Sicilien» till det prismatiska i »Eldfågeln». Kubiseringen slår logiskt igenom även i kostymeringen som geometrisering av mönster och detaljer, dock ej helt genomförd i »Eldfågeln». Men viktigare än formen var i detta fall färgen, och det kan inte nog understrykas att uppsättningen som helhet var ett arbete tänkt och utfört i färg. Detta är påfallande redan i skissmaterialet, som har minimal eller obefintlig underteckning, och det får extra relief av Grünewalds egen anteckning på en »Pulcinella»-skiss, där han ber kostymateljén att vid stoffvalet särskilt observera de olika vita nyanserna. För en konstnär med Grünewalds behov av variation och kontrastverkan föll det sig naturligt att differentiera triptykens delar koloristiskt, och för honom var svart och vitt också färg, inte frånvaro av dylik.

Som nämnts bröts programmet snart upp, och både baletterna och operan gavs sedan tillsammans med andra verk. Uppsättningarna kom också att få högst varierande livslängd. »Pulcinella» dansades endast tolv gånger i Grünewalds scenografi och den påkostade och beundrade »Eldfågeln» fick ett sorgligt öde. På grund av de höga kostnaderna för dels uppföranderätten till denna balett, dels royalty till Stravinskij på varje föreställning, ansåg sig Operan inte ha råd att framföra den vidare.[132] I oktober 1927 gavs den för nionde och sista gången och 1932 kasserades uppsättningen slutgiltigt. »På Sicilien» levde däremot vidare till en bit in på 40-talet; den hade då sedan länge ingått den brukliga slitstarka föreningen med Leoncavallos »Pajazzo».

»En midsommarnattsdröm» – debuten på Dramaten

Grünewalds första dekorativa uppdrag för Dramatiska Teatern i Stockholm blev Shakespeares »En midsommarnattsdröm» i regi av Olof Molander. Det är troligt att initiativet till samarbetet kom från regissör Molander själv, som tidigare gärna arbetat med s. k. fria konstnärer som scenografer. Medan Grünewald varit sysselsatt med »Pulcinella» och »Eldfågeln» på Kungliga Teaterns ateljéer hade Molander dagligen vistats i operahuset under repetitionsarbetet på »Peer Gynt», en samproduktion mellan Dramaten och Operan.[133] Herrarna kunde under sådana omständigheter knappast undgå att träffas, och det är tänkbart att detta resulterade i engagerandet av Grünewald för »En midsommarnattsdröm» med premiär i slutet av april 1927.[134]

Shakespeares drama, som nu för första gången sattes upp i Dramatenhuset vid Nybroplan, gavs med F. Mendelssohns musik i C. A. Hagbergs översättning med dennes fem akter hoparbetade till tre, fördelade på åtta tablåer.

Sagospelet innehåller egentligen tre handlingar, vilkas trådar ömsom löper parallellt, ömsom korsas och tvinnas runt varandra, liksom dramats gestalter representerar tre världar av olika dignitet. Till den heroiskt mänskliga med klassisk resning hör hertig Theseus av Aten och amazondrottningen Hippolyta, och deras stundande bröllop är ramberättelse. Hit hör också de båda kärleksparen Hermia och Lysander, Helena och Demetrius, vilkas invecklade men slutligen lyckligt lösta kärleksbekymmer utgör huvudhandlingen. Den naturmytiska, övermänskliga världen representeras av älvriket med de tillfälligt oförsonliga Oberon och Titania i spetsen samt upptågsmakaren Puck, vars vårdslösa handskande med trolldomsörter förorsakar kärlekstrasslet i människornas värld. Hantverksfolket slutligen representerar det tredje »undermänskliga» skiktet och utgör ett burleskt inslag i väven. Snickare Snugg, vävare Botten, Kvitten och de övriga råkar under sina förberedelser för skådespelet Pyramus och Tisbe till det furstliga bröllopet också de genom Pucks försorg bli indragna i förvecklingskedjan. I sista akten knyts trådarna samman: hantverkarna uppför sitt dråpliga skådespel vid trippelbröllopsfesten, brudparen får sin välsignelse av älvrikets återförenade härskare, varefter Puck riktar sitt berömda avsked till publiken.

Drömmen i skiss

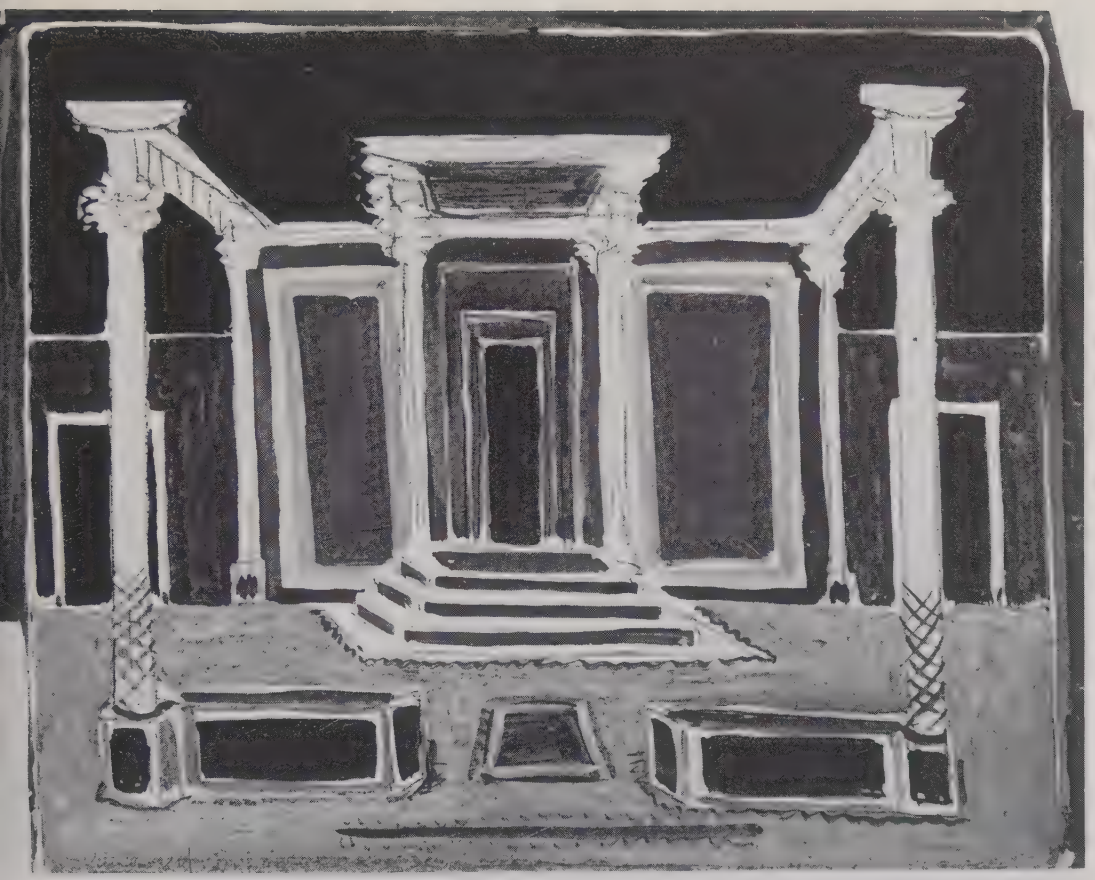
Ett femtontal dekorskisser har kunnat hänföras till »En midsommarnattsdröm», av vilka flera är att betrakta som utkast och förarbeten.[135] Den konstnärliga gestaltningen är av mycket växlande kvalitet och karaktär, tekniken varierar från gouache och akvarell till pastellkrita, tusch och blyerts. Scenanvisningarna i Hagbergs översättning är knapphändiga och inskränker sig i stort sett till upplysningen att handlingen förflyttas mellan hertigens palats, Kvittens stuga och skogen utanför Aten. Skissen till palatsinteriören (bild 46) visar en luftig, symmetrisk rumskonstruktion med en stomme av klassicistiska kolonner, sammanbundna av ett bjälklag tecknat i brant perspektiv. Vid förgrundskolonnernas baser står några plintliknande föremål, i rummets skärmartade fondvägg syns tre öppningar, den mellersta markerad med en trappavsats och ett utskjutande kolonnburet tak. Väggfälten är målade i hela täckande färgplan av kallt violett och blågrönt, och hela motivet med de dominanta kritvita kolonnerna avtecknar sig skarpt mot djupblå grund.

Alla övriga dekorskisser hänför sig till andra akten, enligt den aktuella pjäsbearbetningen en skog i fyra olika versioner. Dessa scenbilder måste uppfylla bestämda konstnärliga, innehållsliga och sceniskt-tekniska krav, och det rikhaltiga skissmaterialet kring motivet vittnar också om att Grünewald brottats med problemen. Av texten framgår att miljön är en skog men den kallas också upprepade gånger för »lund», varför den inte fick vara alltför vildvuxen. Samtidigt måste den kunna skifta atmosfär från en viss realism i scenen där hantverkarna förbereder sitt skådespel i en glänta med en hagtornshäck till omklädningsrum (akt III scen 1) och i jaktscenen, som uppges äga rum i gryningen med ljudinslag av valthorn, jaktrop och hundskall (akt IV scen 1) till ett sagolikt, poetiskt fantasteri i sekvenserna med Oberon och Titania i älvriket. I de senare refereras på flera textställen till den på platsen befintliga blomprakten, t. ex. Oberons skildring av det ställe där Titania brukar slumra (akt II scen 2):

»Jag vet en bädd, där timjan står i flor,
Och nickande viol bland liljor gror,
Där kaprifolium sitt svala loft
slår upp bland rosors och jasminers doft»

Vid åtminstone ett tillfälle – då Demetrius och Lysander slåss mot Pucks gäckande skugga (akt III scen 2) – måste skogen verka mystisk och förvirrande med möjlighet till många gömställen, samt vid ett annat kunna härbärgera fyra personer sovande på olika ställen utan vetskap om varandras eller andras närvaro (akt IV scen 1).[136] Trots dessa innehålls- och stämningsvariationer bör det tydligt framgå att man hela tiden befinner sig i en och samma skog. De fyra tablåerna skulle dessutom ges en suite, varför dekorationerna måste vara lättmanövrerade i och för snabba byten.

Två av scenbildsskisserna till andra akten skiljer sig genom sin polykroma pastelltonskala från de övriga. De återger ett landskap av mjukt böljande kullar med i förgrunden till vänster en kraftig, buktande trädstam som repoussoir samt en över hela bildytan spridd fantasivegetation i dekorativ stilisering (färgbild VIII). Båda skisserna har trots den ytmässigt stiliserade floran en viss detaljplasticitet bl. a. i teckningen av den buktiga stammen. På den här avbildade, som bär Grünewalds påskrift »älfskog: Midsommar» har bildytan indelats i med tunn blyerts tecknade segment, vilket ger en beslöjad, overklig karaktär åt landskapet. Samma förgrundsträd och fondkullar men utan blommotiv återkommer på en kritteckning i en helt annan färgkonstellation av kallt grönt, mörkbrunt och vitt. En likartad utformning och färgsättning återfinns också på två akvarellskisser, bägge med en påklistrad tunn slöja av ljusblå gas. Flertalet skogsdekorskisser känns emellertid igen på ett specifikt gemensamt motiv: en centralt placerad kulle, formad som en oregelbunden, uppåt minskande spiral. Detta genomgående bildelement förekommer i kombination med olika sorters träd, på några skisser samma slags buktande stammar som tidigare nämnts, på andra en mängd mycket smala träd, som bildmässigt verkar enbart som ett mönster av vertikaler. På somliga skisser är färgskalan naturalistisk med bruna träd och grön kulle mot blå himmel, på andra är motivet



46. Isaac Grünewald: En midsommarnattsdröm, 1927. »Hertigens palats» (akt I scen 1 och akt III)

utfört i orangerött och turkos. Slutligen finns en dekorskiss, som skiljer sig radikalt från de andra till utförande och färgsättning, ett genomarbetat landskap av träddungar och bergspartier med påtaglig perspektivisk djupverkan, hållet i en varm skala av skiftande gyllengula toner med enstaka inslag av blått. Dessutom finns två detaljskisser med enbart hängande blomformationer i lysande färger mot svart botten.

I kostymskissmaterialet går tydliga gränser, motiviska och stilistiska, mellan dramats tre världar, den klassiska, den folkliga och den naturmytiska. De heroiska gestalterna är i allmänhet distinkt och lineärt tecknade och deras dräkter har – förutom klassicistisk touche i snitt och detaljer – idel geometriska mönster i ofta ganska hårda färgkonstellationer (bild 47). Älvrikets personager och djur är däremot målade direkt i flödig akvarellering med minimal eller obefintlig underteckning, ofta i utsökt läckra pastellkombinationer. Överhuvud har Grünewald här varit återhållsam med outrerade fantasidetaljer och inskränkt sig till exempelvis blomformade huvudbonader för älvorna, fläckig djurhud, horn och bockfötter för naturanden Puck. Flera av

47. Isaac Grünewald: Egeus i En midsommarnattsdröm, 1927

djuren i Oberons följe är mycket charmfullt gjorda såsom den raggiga vargen på två ben eller den knallblå igelkotten med överdrivet långa och spetsiga taggar. På alla djurskisserna sticker den tilltänkta rollinnehavarens ansikte på ett komiskt vis ut genom de öppna käftarna. Det mest humoristiska anslaget har Grünewald annars sparat för hantverkarnas dräkter, i synnerhet för utformningen av deras rollkostymer i det inlagda skådespelet om Pyramus och Tisbe. Botten bär som Pyramus en krigardräkt med väldig hjälmprydnad till sina vanliga rödvitrandiga strumpor, Magerman i rollen som Måne en meanderprydd gul nattskjorta. Snugg måste i sin egenskap av Lejon låta sitt eget huvud synas och »ryta så finurligt som en turturduva» för att inte skrämma de furstliga damerna (bild 48). Genomgående har konstnären noggrant följt kostymanvisningarna i pjästexten, där sådana funnits. Som helhet gör materialet ett inspirerat intryck. Minst intressanta är de atenska dräkterna, medan djur- och fantasikostymerna i de flesta fall är beundransvärt expressiva både till form och anda.

Drömmen i verkligheten

Till hjälp vid ett rekonstruktionsförsök av »En midsommarnattsdröm» finns en komplett svit av scenfoton respektive uppställningsplaner samt ett mindre antal roll- och spelbilder.[137] Principerna för Dramatens arkivering skiljer sig delvis från dem på Operan, där man alltid räknar med kommande nyinstuderingar och därför har en grundlig dokumentation och arkivering av nästan allt material omkring en uppsättning.

48. Isaac Grünewald: Snugg som Lejonet i En midsommarnattsdröm, 1927

På Dramaten, där en föreställning vanligen ges under en enda sammanhängande tidsperiod, räknar man sällan eller aldrig med att, då den en gång lagts ned, ta upp samma produktion igen, varför dekorationer, kostymer och ibland också därtill hörande tekniska beskrivningar kasseras samtidigt, ofta efter ganska kort tid. Dekorationerna till »En midsommarnattsdröm» 1927, som hade utförts av Manne Runsten efter Grünewalds skisser, sparades ovanligt länge och kasserades först 1936.

Gemensamma element för samtliga scenbilder var den svarta sammetsintäckningen runt scenöppningen och den halvcirkelformade rundfond i mörkblå sammet, som utgjorde dekorationernas avslutning bakåt. Inom och framför rundfonden kunde man sedan laborera med omväxlande plastiska och plana sättstycken. En tunn slöja hängde genom hela föreställningen mellan scen och salong; dess uppgift bör ha varit att skapa distans och overklighet åt scenbilden. I palatsdekoren (jfr bild 46) var hela arkitekturstommen av kolonner och bjälklag tredimensionell liksom plintarna i förgrunden, samtliga kapitäl till och med plastiskt »skulpterade». Fondarkitekturen var en fristående tredelad konstruktion av tunna vinkelställda väggar med de tre öppningarna utskurna utan tjocklek. Ovanför palatsbygget hängde en sammetssuffit över hela scenbredden, även den i mörkblå sammet för att smälta samman med rundfonden till en sammanhängande rymd. Färgmässigt överensstämde scenbilden av allt att döma med dekorskissen, däremot blev skissens kraftiga kolonner och kapitäl i verkligheten anemiskt spinkiga och antog en utdragen manieristisk form, som är omisskännligt tjugotalsklassicistisk.

Första aktens andra tablå skall enligt Hagbergs anvisning föreställa en bondstuga, men den hade här fått en helt annan lösning: hantverkarna väljer pjäs och fördelar roller ute i det fria vid havsstranden mot bakgrunden av en svängd klassicistisk kolonnad. Tekniskt bestod denna dekor av idel måleri på plana ytor. Såväl den illusionistiskt perspektiviska kolonnaden som murarna i förgrunden var frammålade på med rampen parallella sättstycken, och upptill hängde föregående scenbilds blå sammetssuffit kvar för att tillsammans med fonden illudera sydländskt mörk natthimmel. Någon skiss till denna tablå har inte kunnat återfinnas.

Andra aktens fyra skogstablåer fick en intressant och sceniskt rationell lösning. Den spiralliknande kullen som återkom på flera av skisserna hade konstruerats som en fullplastisk asymmetrisk plattform med uppåt avsmalnande avsatser, överklädda med grön sammet, och gjorts helt fristående så att den kunde både vridas runt och flyttas och därmed genom varierande placering ge olika aspekter. Denna till formen starkt stiliserade kulle återkom i samtliga skogstablåer, kombinerad med dels stiliserade trädstammar i olika antal och positioner, även dessa genomfört tredimensionella och klädda med mörkgrön sammet, dels smärre sättstycken målade som buskar, bergspartier, skogshorisont och liknande (bild 49). Genomgående dekorelement för hela andra akten var nio smala stammar längs rundfonden, en grön sammetssuffit och fyra slöjor, som hängde parallellt med rampen på olika scendjup. På åtminstone två av dessa var fantasiblommor målade eller applicerade,[138] på

49. En midsommarnattsdröm på Dramaten 1927. »Älvskogen» (akt II scen 2). Scenografi: Isaac Grünewald

den bakersta en stjärnhimmel (rubricerad »stjärnslöja» på scenplanen). Samtliga blev vid belysning partiellt transparenta och gjorde då overklig, sagoaktig effekt. Slöjorna användes uteslutande i Oberon–Titaniasekvenserna, dvs. för scenerna i älvriket, då de sänktes ned och togs upp igen som öppna changements.[139] Genom detta enkla grepp kunde man sålunda – med benäget bistånd av publikens fantasi – momentant förvandla en och samma scenbild från en vanlig skog till en älvskog.

För tredje akten begagnades med små förändringar första aktens palatsdekor, där det förhöjda golvplanet fick tjäna som estrad för hantverkarnas skådespelsframförande. Inför sluttablån, då människorna försvunnit och Oberon och Titania med svit passerar salen, där Puck till sist sopar rent, togs samtliga slöjor ned och »tändes» stjärnhimlen, varvid även palatset inför publikens ögon förvandlades så att säga från slott till sagoslott.

De färdiga kostymerna, som tillverkats dels på Dramatens ateljé, dels i Paris hos Muelle, gör på fotografierna ett oroligt, »lappat» och något trasgrant intryck, särskilt i ensemblescenerna i palatsinteriören med många personer närvarande på det relativt begränsade spelutrymmet. Däremot verkade säkert hantverkarnas roliga, brokiga kläder som en glad fanfar och kontrast till första aktens monumentala klassicistiska kolonnad. Puck, som på skissen gör ett vitalt animaliskt intryck, tedde sig i verkligheten mera som ett troll med alltför många håriga tofsar, och Titanias skira pastelldröm blev en skäligen banal aftonklänning av paljettbroderad chiffong med tillhörande extravagant cock-

tailhatt. De vackraste av Grünewalds kostymskisser till »En midsommarnattsdröm» var – och är – heller inte översättbara till jordiska stoffer.

Utläsningen av scenplanerna ger samtidigt en förklaring till det heterogena dekorskissmaterialet och en om också hypotetisk möjlighet att rekonstruera arbetsförloppet inom detsamma. De två inbördes likartade akvarellskisserna med fantasivegetation (färgbild VIII) kan tolkas som Grünewalds tidigaste förslag till skogsdekor. Redan här finns det stora buktiga trädet med, som sedan lever kvar i så gott som samtliga scenbildsskisser till andra akten och som möjligen har till utgångspunkt Kvittens replik »Vi mötas vid Hertigens ek» (akt I scen 2). Landskapet på dessa två skisser har i övrigt en detaljutformning och färgsättning som inte återfanns i den slutliga dekoren, varför de kan betraktas som icke förverkligade förslag. Till ett tidigt planeringsstadium kan man säkerligen också hänföra det genomarbetade skogslandskapet i gyllengult och blått (jfr sid. 107), textligt kanske inspirerat av jaktscenens kyligt friska morgonstämning (akt IV scen 1). I vilket fall kan man dra slutsatsen att Grünewald till en början tänkt sig skogar av artskild typ och atmosfär för älvornas respektive människornas värld, dvs. i praktiken två helt olika scenbilder.

Först senare tillkom, framkallat av tidsmässiga och tekniska krav, det scenografiska uppslaget med den flytt- och vridbara kullen som genomgående dekorelement, och detta fick till följd att hela andra akten måste hållas i en och samma färg, och då valde man grönt. Grünewald bearbetar sedan i sina skisser detta motiv med variationer, dels med bibehållande av »Hertigens ek», dels i kombination med många och smala trädvertikaler. Det senare motivet kom att förverkligas i den fjärde av skogstablåerna, där miljön skulle verka förvirrande för Pucks kurragömmalek med Demetrius och Lysander. Till följd av den nya idén med genomgående dekorelement och öppna förvandlingar blev Grünewald av praktiska skäl tvungen att reducera älvrikets, i pjästexten omtalade yppiga flora till en snabbt höj- och sänkbar blomslöja. Slöjan som distanseringsmedel fanns med redan på ett tidigt stadium (jfr sid. 106), men ingenting tydde här på att fantasivegetationen ursprungligen var tänkt som ett applikationsmönster. Denna sena lösning ger förklaringen till de två detaljskisserna med hängande blommor mot svart botten: det är slöjornas blomstermotiv, som målats med gouache på svart papper för att ge en effekt liknande belysta transparanger mot mörk sammetsfond. I skiss blev dock detta dekorativa stilleben en något förtorkad herbarieblomst jämfört med den tidiga akvarellens daggfriska genomskinlighet (färgbild VIII). Den textila utformningen av skogen med sammetsöverklädning av kulle och trädstammar var sannolikt också ett senkommet uppslag. Sammeten som material var tacksam ur ljussättningssynpunkt, hjälpte till att skapa en trolsk atmosfär och hindrade framför allt ljudet av klampande älvor och djur i den mjuka mossan.

Föreställningen blev en enastående press- och publiksuccé, där regissör och scenograf fick dela äran och berömmet lika. »Det var en glittrande vacker krona, varmed Dramatiska teatern . . . krönte sitt huvud», skrev Erik Wettergren, som gladdes åt »den mättade prakten i Grünewalds skog, där trädens sammetsstammar bildade en ornamental arkitektur som stöd för exotiska jätteblommor, vilka slogo ut och försvunno allt eftersom stämningarna växlade» men reserverade sig mot palatsdekorens hårda kolorit. »Beteckningen »succès» skulle här låta fadd och banal», skrev Erik Lindorm, som däremot ansåg att »purpurn i Theseus palats . . . smattrade festligt tillsammans med Mendelssohns trumpeter» men att »de exotiska jätteblomster, som då och då kommo till synes . . blev ett främmande påhäng». De flesta kritiker konstaterade, några med misshag, att Grünewald medvetet valt att skapa en sydländsk miljö för dramat i stället för att frammana en nordiskt blond sommarnattsstämning. »Ibland blev det alldeles för tjockt och ombonat i skogen utanför Aten», ansåg Ernst Didring men konstaterade samtidigt att uppbyggnaden med spiralkullen var »av utmärkt effekt och utgjorde ett välsignat underlag för liv och rörelse på scenen».

Flera till Grünewalds föregående teaterinsatser ljumma recensenter föll denna gång till föga. »Över huvud taget har Grünewald knappast i något av sina tidigare arbeten för scenen så oförbehållsamt ställt sin talang i verkets egen tjänst och på samma gång mera klokt anpassat sig efter scenens praktiska krav», skrev Agne Beijer. »Som helhet har Grünewalds talang löst uppgiften med stor glans, och enligt min åsikt är Midsommarnattsdrömmen hans mästarprov som teaterkonstnär», skrev Anders Österling. Båda konstaterade att den historiserande klassicismen i dräkter och dekor gett nya dimensioner åt den heroiska miljön. Österling associerade här till 1600-talets franska teaterstil, Beijer till 1500-talets hovbalett och det engelska maskspelet. Följande kommentar till djurkostymerna tyder på att man lyckats väl med att sceniskt överföra skissernas charm och originalitet: »Grünewalds underbara djur voro också värda beröm även om man gärna angående dem vill instämma i det välbekanta yttrandet: det är lögn, så'na djur finns inte.»[140]

Flera kritiker påpekade med rätta att uppsättningen skulle ha kommit mer till sin rätt på en större teater med längre avstånd mellan scen och salong och bättre akustiska förhållanden för det musikaliska. Möjligen som ett resultat härav genomfördes ett gästspel på Operan med delvis ny rollbesättning och med Kungliga Teaterns balettkår. Gästspelet, omfattande sex föreställningar, ägde rum i september 1930, tre och ett halvt år efter premiären, vilket får ses som en stor ära för en så pass »gammal» uppsättning.

Scenografi för Oscarsteatern

Mellan åren 1925 och 1929 gjorde Isaac Grünewald dekor och kostymer till fyra uppsättningar för Oscarsteatern i Stockholm, vitt skilda till karaktären och i samarbete med fyra olika regissörer. I efterhand ter sig den sista av dem, Ben Jonsons »Volpone», som den intressantaste och sceniskt mest avancerade, men samtliga bidrar med något nytt till bilden av Grünewald som scenograf. Den privatägda Oscarsteaterns verksamhet under 20-talet utgör dessutom ett karakteristiskt och kulturhistoriskt intressant kapitel i Stockholms teaterliv.

Svenska Teaterns på Blasieholmen brand 1925 medförde en administrativ och därmed litterär och konstnärlig omgruppering bland Stockholms privata scener. För »Stockholms teaterkung», Albert Ranft, innebar förlusten av Svenska Teatern ekonomisk katastrof; året därpå blev han tvungen avyttra Södra Teatern och Oscarsteatern, vilka han då länge drivit som operettscener, några år senare också Vasateatern. Som teaterledare hade Ranft under ekonomisk och publik framgång i mer än trettio år fört en myndigt diktatorisk, solid och konservativ teaterpolitik, utan avantgardistiska ambitioner men med ovanlig intuition för allt som rörde det sceniska. Grünewalds enda dekorativa uppgift inom operetten. Gilberts och Sullivans »Mikadon», inföll våren 1925 under Ranfts sista år som Oscarteaterns chef.

1926 inleddes en ny storhetstid med andra konstnärliga ideal då John och Pauline Brunius tillsammans med Gösta Ekman övertog ledningen för Oscarsteatern. Operetterna försvann, repertoaren inriktades i stället mot den litterära samtidsdramatiken med en viss övervikt för s. k. salongs- eller societetskomedier men också med nyskrivna utländska och svenska dramer av kontroversiellt slag samt verk ur den klassiska repertoaren. Skådespelaren Gösta Ekman stod under denna period i centrum för publikintresset och bar till stor del upp repertoaren, vars sammansättning han i egenskap av chef delvis också kunde styra. Den litterära förnyelsen till trots kan man inte betrakta den Brunius–Ekmanska epoken som avantgardistisk. Både i dekor och spelstil utmärktes den av ett slags salongsmässigt polerad, i bästa fall expressiv, realism. För en privatteater var det alltid en fråga om att överleva, för Oscarsteaterns del i hård konkurrens inte bara med de statsunderstödda Kungliga Teatrarna utan under 20-talets andra hälft också med Konserthusteatern och Komediteatern under Per Lindbergs erfarna ledning, Vasan med dess publikdragande underhållningsrepertoar och från och med 1927 den nystartade Blancheteatern. Under Brunius–Ekmans egid gjorde Grünewald hösten 1926 scenografin till det ryska dramat »Han som får örfilarna» av Leonid Andrejev, två år senare till Hjalmar Bergmans »Patrasket» och i februari 1929 till den engelska renässanskomedin »Volpone» av Ben Jonson. Grünewald fick alltså förmånen att bl. a. i samarbete med Gösta Ekman själv något bidraga till en legendarisk epok. Ekman skulle snart lämna Oscars, som 1932 återigen blev en operettscen.[141]

Detta kapitels översiktliga karaktär beror på ofullständigheten i det beva-

rade materialet. Det gäller i några fall skisser men framför allt tekniskt informativt material såsom scenplaner, belysningsjournaler och liknande, ibland även jämförande fotografier.[142] Vissa allmänna slutsatser beträffande förutsättningarna för Grünewalds arbete kan ändå dras. Bortsett från de säkerligen rätt små ekonomiska ramarna för uppsättningarnas dekorativa utstyrsel var arbetsförhållandena annorlunda än vid Operan och Dramaten. Ateljéerna hade mindre kapacitet, de scentekniska resurserna var begränsade både i fråga om personal och apparatur; att göra dyrbara beställningar utomlands var givetvis uteslutet. Oscarsteaterns scen var dessutom jämförelsevis liten och i t. ex. pjäser med stor ensemble betydde det att dekorationerna måste förenklas och göras så litet skrymmande som möjligt. Ur rent konstnärlig synpunkt – detta gäller den Brunius–Ekmanska tiden – var det en förutsättning att Grünewald kunde dämpa och anpassa sin personliga stil till teaterns i huvudsak realistiska och vis à vis publiken ganska försiktiga stil och repertoar. Den största skillnaden jämfört med hans tidigare erfarenheter var nog ändå regissörsfrågan. Grünewald var bortskämd med konstnärligt djärva och experimentellt lagda regissörer som André, Lindberg och Molander medan han här fick samarbeta med scenledare som Axel Ringvall och Gunnar Klintberg, gedigna och erfarna yrkesmän men till sin grundinställning traditionellt konservativa. Det säger en hel del om Grünewalds anpassningsförmåga att han utan att göra avkall på sin personlighet eller kompromissa konstnärligt lyckades väl med samtliga insatser på Oscarsteatern, var och en i sin genre.

»Mikadon»

Arthur Sullivans och William Gilberts engelska operetter, som på sin tid inneburit ett betydande uppsving för konstformen och ett berikande av dess ämnes- och uttrycksvärld var på 1920-talet, efter Lehárs och Kálmáns genombrott, redan vieux jeu. »The Mikado» av år 1885 hade blivit en världssuccé, mycket beroende på den kring sekelskiftet högaktuella japanska miljön, och hade tidigare vid flera tillfällen framgångsrikt spelats på de ranftska scenerna i Stockholm. Ranft själv betraktade den följaktligen som en säker succé, det märkliga är att han engagerade en så kontroversiell konstnär som Grünewald för scenografin. Ranfts motvilja mot sceniska nymodigheter var välkänd, och han hade apropos »Simson och Delila» yttrat sig synnerligen nedsättande om expressionistisk dekor och försäkrat, att något liknande aldrig skulle få förekomma på hans teatrar. För Grünewald var erbjudandet således ganska smickrande och säkerligen efterlängtat, eftersom han inte sedan »Stormen» 1921 fått fullfölja något scendekorativt arbete i Sverige. Det förefaller därför som om Grünewald mot bakgrunden av debatten 1924–25 och den väntande »Oberon» satsade mer helhjärat på »Mikadon»-uppsättningen än vad dess litterära och musikaliska halt strängt taget förtjänade.

50. Isaac Grünewald: Mikadon, 1925

Skisserna

Tre scenbildsskisser och en ridåskiss till »Mikadon» har återfunnits.[143] Ridåskissen visar fem gracila japanskor med olikfärgade parasoller mot en randig vågformation i silver och vitt under en starkt stiliserad orangegul sol och några flygande fåglar, till höger en förenklad svart pagod och ett grönt berg. Motivet kan ses som en dekorativ sammanfattning av européns kunskaper om Japan: geishan, pagoden, berget Fujis snöklädda topp samt den japanska flaggan, till vilken utformningen av de breda solstrålarna associerar. Skissen är ofullbordad – det finns anteckningar på den om resterande färgsättning – men mycket tilltalande i sin ytmässiga linjerytmik och sitt lätt ironiska anslag.

Dekorskissen till första akten, en palatsinteriör, verkar desto intensivare både i form och färg. Bilden inramas på båda sidor av skärmliknande vinklade element med abstrakt dekor av cirklar och strålar och avslutas upptill av en takremsa med mönster liknande japanska skrivtecken. Avgränsningen bakåt av detta interiöra förgrundsmotiv markeras av två med den tilltänkta rampen parallella smala skärmdelar, den högra överraskande dekorerad med en smygande tiger. I bildrummets bortre del framställs utsikten från palatset genom enstaka associativa inslag, bl. a. en pagod, ett par orientaliska trädgårdsskulpturer, ett stycke hav och en halv regnbåge. Färgställningen är hård med en kall påfågelsblå ton i kombination med svart, vitt, en myckenhet guld och några ilsket röda detaljer. Stilen är trots bilddjupet collagemässigt syntetisk i det

51. Isaac Grünewald: Kostym för Mikadon, 1925

att motivet verkar sammansatt av idel disparata, i sig platta föremål, som utgör delar av ett dekorativt mönster och vilkas proportioner och inbördes relationer är svårdefinierbara.

De båda skisserna till andra aktens scenbild är innehållsligt identiska men har olika karaktär och framför allt olika stämning. I scenanvisningen står »Japansk trädgård och palats», men Grünewald föredrog att som kontrast till första aktens dekor göra en ren exteriör, ett japanskt »ideallandskap» med ett smäckert brospann mot bakgrundens vattenfall och borttonande berg (bild 50). Utförandet är en aning förströtт med de summariskt tecknade, snirkliga molnen i rosa och vitt mot partiellt färglagt gråtonigt fondlandskap och det allt dominerande brospannet i lackrött. Den målade »ramen» runt »tavlan» är rostbrun med dekor i svart och guld. Den andra skissen till samma scenbild har enfärgat slät ram och är hållen i starkt skärt och gult med bron i rött och guld. Det är en oförblommerat romantisk, till och med »sockrad» bild, i likhet med ridåskissen men på ett annorlunda, känslosuggererande vis en syntes av västerlandets dröm om Japan.

Dräktskisserna är genomgående av hög konstnärlig kvalitet, rytmiska till kompositionen och distinkta till utförandet, kort sagt idealiska som kostymförlagor. Grünewald börjar nu alltmer regelbundet göra en blyertsteckning i miniatyrformat av kostymens tilltänkta baksida i övre högra hörnet av skissen. Stilistiskt är det uppenbart att konstnären låtit sig inspireras av japansk konst. Det hör till undantagen att en figur är direkt pastischerande till komposition och teknik (bild 51), men gestalterna har de karakteristiska

utdragna kroppsproportionerna, och dräktdetaljer och silhuetter verkar alltigenom autentiska. Geishornas kostymer är särdeles läckra, antingen enfärgade med glesa guld- eller silvermönster eller i en slät och en mönstrad hälft. Flera dräktfigurer har, i enlighet med operettens innehåll, en uttalat komisk karaktär.

Uppsättningen

Materialet är litet tunt för en objektiv bedömning av den sceniska verkligheten. Första aktens scenbild reproducerades i de flesta huvudstadstidningar efter premiären och av fotografierna att döma hade överförandet lyckats osedvanligt väl och dekoren till och med i verkligheten tillförts ett moment av festivitas, som inte finns i skissen. Tor Hedberg påpekade särskilt att samverkan här mellan dekor och kostymer gav scenbilden »rytm och sammanhållning» och gjorde den till »en färgapoteos över orientaliskt gatuvimmel». Collagemässigheten och det utåtriktat dekorativa var väl tillvarataget, däremot gick skissens intrikata ute–inne-förhållande förlorat och därmed associationen till det japanska husets skärmväggar, som Grünewald väl åsyftat med sitt förgrundsmotiv. Andra aktens dekor var i princip lättöverförd till scenisk verklighet: ett plastiskt-praktikabelt brobygge snett över scenen, målade bågar, några sättstycken och en landskapsfond. Scenfotot visar att det var den här avbildade skissen, som utgjort förlagan till dekoren samt att proportioneringen ändrades och rymdverkan försvann, då motivet transponerades till Oscarsteaterns begränsade scendjup. Tor Hedberg ansåg att scenbildens verkan även här åstadkommits genom artistisk sammankomponering av dekor och dräkter:

»I en rymd av ulliga moln, med ett vattenfall i fonden, är en rödlackerad luftig bro spänd på smäckra stolpar . . . Medan scengolvet fylles av dräkter, vilkas bleka, diskreta nyanser smälta samman med den ljusa rymden, sker mikadons intåg över denna bro. Den fylles då av en rad krigare i svarta rustningar och av geishor i rött, guld och vitt, en rad av glänsande brokad, i vilka mikadons gröna praktdräkt är infattad som en jättestor smaragd.»

Bevarade kostymbilder bekräftar att stor omsorg lagts ned på tillverkningen av dräkterna, gjorda i äkta vara med uppstoppningar och applikationsarbeten.

De flesta kritiker kommenterade belysningen, som tydligtvis spelade en stor roll i uppsättningen. Enligt Karl Asplund lät man bägge scenbilderna »skifta färg på ett magiskt sätt genom en otrolig omväxling av strålkastarljuset» men utan att hamna i »det utmanande modernistiska som retade många . . . i »Simson» på Operan». Även Grünewalds gamle antagonist Peterson-Berger lät undslippa sig ett berömmande ord om hur »förunderligt väl» det »ofta djärvt grella och brokiga ljusspelet» smälte samman med dekorationerna. Dock fanns recensenter, som alltjämt fann Grünewalds ljussättning alltför högröstad, till och med »brutal». Enhälligt konstaterade man att scenografin stod i en konstnärlig klass skyhögt över själva operetten.[144]

Överraskande många kritiker kommenterade också det intermezzo man lagt in mellan akterna. Detta har ett alldeles speciellt intresse ur scenografisk synpunkt. Som inledning till andra akten utförde paret Axel Witzansky och Helga Dahl några fristående danser i en autentiskt japansk expressiv stil, som skilde sig från operettens koreografi i övrigt. Danserna utfördes mot en av Grünewald komponerad fond med en slingrande drake bland moln. Efter dansintermezzot gick fonden upp och visade det bakomliggande landskapet till andra akten. Såväl skiss som färgbilder till fonden saknas, enligt Tor Hedberg var den textil. Det är hypotetiskt men sannolikt att denna tygfond hängde mycket långt fram på scenen och att dansarna gjorde entré och sorti genom dekorens målade »ram», som på skissen ser ut att ha två ornamentalt utformade öppningar (bild 50). Detta skulle i så fall betyda att »ramen» på Grünewalds skiss inte är ett uteslutande dekorativt utan även funktionellt motiv. Det skulle också betyda att ett berömt kontinentalt regigrepp här introducerades: ett fristående intermezzo, utspelat mellan två »normala» föreställande scenbilder mot en grund draperidekor utan några som helst illusionistiska eller rumsskapande faktorer. Med tanke på regissör Axel Ringvalls traditionalism kan det knappast råda någon tvekan om att regiidén kom från Grünewald, därmed inte sagt att det var hans egen. Beträffande fondens motiv, en ringlande drake bland moln, är det tänkbart att det var ungefär detsamma som idag kan beskådas på biografen Drakens ridå i Stockholm. Denna nygjordes visserligen efter Grünewalds anvisningar till Drakens invigning år 1938, och den är utförd i applikation, vilket säkerligen inte Oscarsteaterns fond var, men Grünewald kan mycket väl ha tagit upp ett tidigare använt motiv, i synnerhet som det handlade om likartad funktion och skala.

Åtskilligt pekar mot att »Mikadon» som uppsättning var både djärv, originell och påkostad. Det hedrar Ranft, som representerade en helt annan skola och smak, att han av allt att döma gav Grünewald konstnärligt fria händer. Tyvärr räckte denna satsning på en praktföreställning inte till att ge liv åt den nattståndna operetten, som fick läggas ned efter cirka tre veckor.

»Han som får örfilarna»

Huvudstadspremiären på Leonid Andrejevs drama, som 1926 gavs i Rudolph Wendbladhs översättning, var samtidigt Gösta Ekmans »andra debut» inför Stockholmspubliken efter nära två år av gästspel och filminspelningar utomlands. Intresset för uppsättningen var därför mycket stort men kretsade naturligt nog huvudsakligen kring Gösta Ekmans person och dennes gestaltning av huvudrollen, clownen Han. Ekman var också uppsättningens regissör. Andrejevs pjäs från 1916 är en typisk krigstidsprodukt, ett drama om livsvillkor och brustna illusioner – kärleken som plåga och döden som befrielse – utspelat i den för identitetsproblematik alltid tacksamma cirkusmiljön. Pjäsens melodramatiska handling är i sig mindre betydelsefull, dramatiken ligger i replikerna, de häftiga känslokasten och den suggestiva miljön. Scenanvisningarna är precisa och detaljerade: samtliga fyra akter utspelas i en cirkusarenas

ryttargång, som fyller uppgiften av kontor, artistloge, förvarings- och sällskapsrum.

Av fotografiskt material finns ett scenfoto och ett antal rollbilder.[145] Scenfotot återger en scen ur fjärde akten med samtliga rollinnehavare närvarande (bild 52). Dekoren, som delvis skyms av skådespelarna, visar till höger den svängda mur som skiljer ryttargången från arenan, mot vilken de små högt sittande fönstren och portvalvet, cirkusartisternas entré- och sortidörr vetter, till vänster ryttargångens yttre fönsterförsedda mur. Upptill skymtar valvet och i fonden svänger gången av in i mörkret. Denna enkla, nakna arkitektur utgör stommen i dekorationen, kompletterad med endast några lagerkransar och affischer, som skall minna om Cirque Briquets storstilade förflutna, samt en del möbler. Det är en realistisk scenbild med plastisk påtaglighet, mycket skickligt imiterad murmålning och idel tredimensionell rekvisita. Samtidigt är det en »tyst» scenbild, som måste fyllas med artister, attribut, ljud och ljus för att bli meningsfull. Dramat bygger på atmosfär, och stämningsförändringar ersätter här gängse dekorväxlingar. Första akten utspelas på morgonen under pågående repetition: då strömmar dagsljuset in från vänster och de runda fönstren mot manegen är mörka, man hör pisksmällar, rop och då och då avbruten repetitionsmusik. Andra akten försiggår under pågående föreställning: de yttre fönstren är mörklagda och de som vetter mot manegen starkt upplysta, man hör rytande djur, orkestermusik, applåder, röster och ringningar som kallar artisterna till arenan; allt i scenbilden domineras av den osynliga cirkuspubliken och den nervösa spänning dess närvaro förmedlar. Tredje akten utspelas en tidig morgon före repetitionernas början, varför det råder en för lokalen onaturlig tystnad. Sista akten slutligen försiggår under en recettföreställning med ungefär samma ljus- och ljudeffekter som i akt II men under stegrad nervositet, som bl. a. yttrar sig i än större oreda i det kombinerade loge- och kontorsutrymmet. Det rörde sig således om en scenbild, vars funktion var väsensskild från allt vad Grünewald dittills sysslat med, en mottagande dekor, som skulle fyllas av något snarare än uttrycka något, en scenbild som måste vara på en gång neutral, suggestiv och realistisk.

Av scenfotot att döma var dekoren ett tredimensionellt sceniskt bygge, troligen täckt av ett »riktigt» tak, dvs. inte uppdelat i bakom varandra hängande suffiter. Detaljerna är dock svåra att utläsa ur den något mörka bilden. Den plastiskt byggda dekorationen, som onekligen är den lämpligaste i realistiska uppsättningar, hade långt före säsongstarten lancerats av den nya teaterledningen som en av de kommande nyheterna.[146] Det enda målade inslaget i scenbilden var cirkusaffischerna, som var färgstarka och iögonfallande. I övrigt lär koloriten ha varit dämpad och diskret.[147]

Det är intressant att jämföra den färdiga scenbilden med Grünewalds enda dekorskiss till uppsättningen, en liten blyertsteckning.[148] Bildingredienserna är i stort sett desamma men de enskilda elementen är på skissen oplastiska, skärmartade. Längst till vänster har i stället för ryttargångens yttermur placerats ett par vinklade fristående väggar av tydlig skärmkaraktär, arenamuren med sina högt placerade runda fönster har skjutits längre tillbaka och till

52. Han som får örfilarna på Oscarsteatern 1926. Scenografi: Isaac Grünewald

höger avskurits av ytterligare en hög vägg. Miljön har på teckningen snarast exteriör prägel och är som komposition additiv med de olika bildelementen som isolerade, separata dekordelar. Det är svårt att avgöra huruvida skissens i förhållande till scenfotot mer demonstrativt teatrala karaktär säger något om Grünewalds ursprungsintentioner. Teckningen är kanske att betrakta som ett första vagt formulerat idéutkast, utfört vid genomläsningen av pjäsens scenanvisningar. Med tanke på den ungefär samtidigt pågående planeringen av »Marionetterna» med dess stiliserat ytmässiga scenbild är det inte uteslutet att Grünewald här tänkt sig något liknande. Under alla omständigheter hade scenbilden, om den till form och anda överförts direkt från blyertsskissen, blivit annorlunda och sannolikt mindre adekvat till Andrejevs drama. Man måste därför föreställa sig ett arbetsled av diskussioner, förslag, ändringar och nya arbetsritningar mellan regissör, scenograf och ateljéer, ett led man sällan eller aldrig kan rekonstruera. Det saknas också närmare uppgifter om den av Grünewald specialkomponerade ridån.

Dräktskissmaterialet som sådant bidrar inte konstnärligt med något nytt. De få upplysningarna i pjästexten rörande kostymeringen har Grünewald uppenbarligen följt. Kompositionerna varierar från konventionella frackar till fantasifulla cirkuskostymer, utförandet från rutinmässighet till detaljerat pre-

53. Isaac Grünewald: Besano i Han som får örfilarna, 1926

cisionsarbete. Färgskalan är ganska dämpad med en viss övervikt för smultna gröna och bruna toner, tegelrött och mörkgult. Cirkusdräkterna har i allmänhet kraftiga utbyggnader, stora asymmetriska mönster eller olikfärgade halvor; genom att välja detaljer som aldrig förekommer på vanliga kläder har Grünewald markerat teater i teatern-karaktären. Skissen till Besano, den vackre jockeyn vid Cirque Briquet, är som invention återhållsammare men hör med sin eleganta silhuett och kräsna kolorit i marin, vitt, pistasch och korall till de mest givande, på samma gång en kostymförlaga och en människostudie (bild 53).

»Patrasket»

Även i denna uppsättning, urpremiären på Hjalmar Bergmans pjäs i John Brunius' regi, stod Gösta Ekmans tolkning av huvudpersonen Joe Meng i centrum för press- och publikintresset. I recensionerna av föreställningen beskrivs ingående rollskapelsen, av många ansedd som en av Gösta Ekmans allra främsta, men dessa bidrar tyvärr föga med kompletteringar av befintligt scenografiskt material, som är mycket tunt.

Första akten av »Patrasket» utspelas på ett torg i en nordeuropeisk hamnstad, andra och tredje i antikvitetshandlare Rosensteins hus. Som alltid i Hjalmar Bergmans dramatik är scenanvisningarna i båda fallen mycket utförliga, liksom upplysningarna om ljuset, rekvisitans utformning och de för

54. Isaac Grünewald: Patrasket, 1928

personkarakteristiken önskvärda kostymdetaljerna. Till första aktens scenbild finns en dekorskiss samt ett fotografi i svart-vitt av en tydligtvis förkommen originalskiss (bild 54), lika varandra så när som på bakgrundsmotivets utformning.[149] Byggnaderna runt det stenlagda torget med brunnen i mitten är disponerade i överensstämmelse med författarens rekommendation: Rosensteins hus, några husgavlar i samma stil och en gränd till höger, kanalen med brofästet till vänster och mellan dessa en liten trädgård, som skymtar ovanför en låg mur. Egna tillägg från Grünewalds sida är de höga hus som flankerar bilden samt bakgrunden med den moderna storstadssilhuetten. På den här avbildade skissen ser fondmotivet ut att vara intecknat med blyerts, vilket ger det en overklig karaktär i förhållande till det måleriskt genomarbetade torgmotivet. På den andra skissen är förhållandet omvänt. Där dominerar bakgrundens moderna arkitektur med sina hårt skuggade, plastiska huskuber och funkisfasader mot klarblå himmel över förgrundens diffust tecknade torg i milt bruntonigt med det rosensteinska husets tegelröda gavel som dominerande färginslag. Vad gäller det praktiska överförandet bör det ha varit en till större delen byggd dekoration, eftersom åtminstone antikvitetshandeln, bron över kanalen och trädgårdsmuren måste vara praktikabla. Bakgrundsarkitekturen var däremot frammålad på en vanlig fond.

Någon dekorskiss till de följande två akternas interiör har inte kunnat återfinnas. Av bevarade spelbilder, där brottstycken av miljön skymtar, kan man dra slutsatsen att Grünewald också här följde pjästextens scenanvisning, som detaljerat beskriver den bohemiska röran i antikvitetshandlare Rosen-

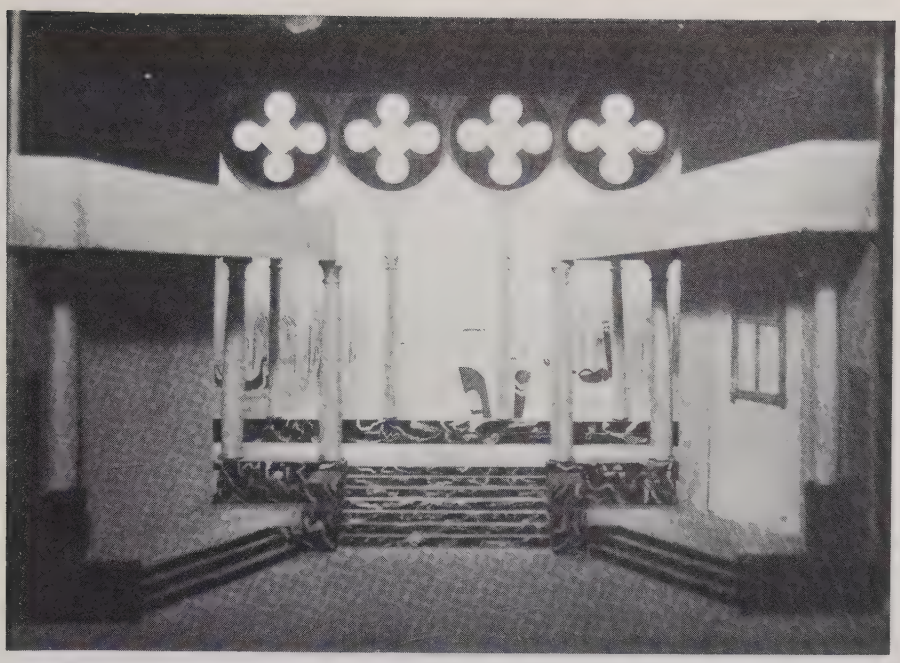
steins kombinerade bod, lager, kontor och vardagsrum. Det var en alltigenom realistisk dekor, ett sceniskt bygge med väggar, dörrar, sannolikt även tak och en riktig spiraltrappa ledande upp till vinden. I övrigt utgjordes scenbilden av en stor mängd hopplockad realistisk rekvisita. De flesta kritiker skrev mycket berömmande om den pittoreska interiördekoren. På grund av Grünewalds rasfrändskap med »Patraskets» huvudpersoner kände sig somliga manade att – om också i komplimangens form – särskilt framhålla att denne skildrat lumpboden »med obestridlig sakkunskap».[150]

Däremot reserverade sig många recensenter mot utformningen av första aktens scenbild. Själva torget fann man i allmänhet både idylliskt och adekvat, men man reagerade mot fondens moderna arkitekturmotiv. Intressant nog uppfattade de flesta det symboliskt, Kjell Strömberg som »en suggestiv ram åt de vinddrivna fattiga satarnas eviga dröm om rikedom, makt och ära», en kritiker som en Amerikahägring med hänvisning till att familjen Meng just kommit resande över havet.[151] Bortsett från kortslutningen i sistnämnda resonemang är det påfallande att man i allmänhet såg två världar av olika dignitet representerade i scenbilden, en reell i det nordiska torget, en drömd eller tänkt i storstadssilhuetten. Det är troligen en missuppfattning. Bakgrunden på den här avbildade skissen (bild 54) återger inte en anonym storstad vilken som helst utan den karakteristiska silhuetten av das Chilehaus, som definitivt förlägger handlingen till Hamburg. Fritz Högers berömda byggnad från år 1923 har till yttermera visso på skissen återgetts ur två olika aspekter, till vänster den buktande huvudfasaden, till höger det oftast avbildade spetsvinkliga hörnet. Genom detta tillägg preciserade Grünewald handlingen både i tid och rum: Hamburg mellan 1923 och 1928, vilket måste sägas väl motsvara scenanvisningens »en nordeuropeisk sjöstad i vår tid». Samtidigt var naturligtvis *idén* symbolisk i det att såväl generationsklyftan som den hotade idyllen i pjäsen också avspeglades i scenbilden.

Formuleringen i vissa recensioner, där man nämner bakgrundens solbelysta skyskrapor, tyder emellertid på att fonden i den färdiga scenbilden fick den utformning den bevarade originalskissen visar. Scenograf och regissör menade säkerligen fortfarande Hamburg – senmedeltida köpmanshus och moderna kontorskomplex är ju Hamburgs två dominerande arkitekturstilar – men genom att avlägsna det karakteristiska Chilehaus till förmån för en mer anonym höghusarkitektur misslyckades man med att till publiken förmedla de rätta associationerna. Delvis berodde detta nog på det tekniska utförandet, eftersom det är svårt att kombinera ett plastiskt-realistiskt bygge med en plan fondmålning så att båda visuellt får samma verklighetsgrad.

»Volpone»

Ben Jonsons femaktskomedi »Volpone or the fox» publicerades 1607, två år efter uruppförandet i London. Efter att länge ha varit ospelat utanför England upplevde stycket genom Stefan Zweigs berömda bearbetning på 1920-talet en renässans och sattes då upp bl. a. i Paris, Köpenhamn och Stockholm.



55. Grünewalds scenmodell till Volpone, Oscarsteatern 1929

Den bitvis grovkorniga komedin, vars satiriska udd är riktad mot girighet och penninghunger, är såtillvida en moralitet som synden får sitt välförtjänta straff. Den rike Volpone, magnifico i Venedig, spelar dödssjuk för att tillsammans med sin parasit Mosca få roa sig åt Voltore, Corbaccio och Corvino, alla högt uppsatta venetianare, som förnedrar sig till vad som helst i hopp om att bli Volpones universalarvinge. Mosca manövrerar dem så framgångsrikt att var och en tror sig själv vara den lycklige. Inför den utsikten förnekar adelsmannen Corbaccio sin egen son och kan den svartsjuke Corvino med lätthet förmås att ställa sin unga hustru som älskarinna till Volpones disposition. I sin skadeglädje driver Volpone och Mosca emellertid spelet för långt och det hela avslöjas inför senaten, som utdömer hårda straff åt samtliga inblandade, det värsta åt den skrupelfrie Mosca, som döms till Venedigs galärer.

»Volpone» gavs på Oscarsteatern i februari 1929 i Stefan Zweigs kraftigt omarbetade och förkortade prosaversion från 1925 av det engelska originalet. Förutom att flera scener och personager utgått och i ett fall ersatts av en helt ny rollfigur, kurtisanen Canina, hade lokaliteterna reducerats till fyra och den stora slutscenen, där domarna avkunnas, ändrats till både lokal, innehåll och sens moral så att parasiten Mosca i stället står som triumfator och ensam arvtagare. I Zweigs version har också handlingen mer uttalat förlagts till Venedig och överhuvud hela dramat »friserats» genom borttagande av många elisabetanskt mustiga formuleringar och kraftuttryck. Översättningen var gjord av Gunnar Klintberg, som också svarade för regin. I uppsättningen förekom musik från 1600- och 1700-talen, dels som mellanaktsmusik, dels som i pjäsen inlagda sånger till texter av bl. a. Ben Jonson själv, exekverade av

en sexmannakör. Volpones roll utfördes av Carl Ström, Moscas av Gösta Ekman.

Av dekorskisser finns endast en detaljskiss med ett venetianskt kanalmotiv, transparent akvarellerad i bleka pastellfärger med en dominerande silvergrå ton.[152] Bristen på originalskisser kompenseras i viss mån av bevarade scenfoton, spel- och rollbilder, samt av ett utmärkt fotografi av den numer försvunna scenmodellen (bild 55). Modellen återger grundstommen i det under hela föreställningen stående sceniska bygget, *inte* någon scenbild sådan den visades för publiken. Symmetriskt och divergerande mot rampen stod två alkovliknande byggen tre trappsteg över scenplanet med bakvägg och utskjutande tak, buret av tredimensionella kolonner. Mellan dessa ledde en centraltrappa upp till ett smalt bortre spelplan, avslutat av en genombruten arkad framför en målad fond. Denna arkitekturstomme kunde sedan med hjälp av draperier, möbler och rekvisita förvandlas till olika interiörer, där alkoverna hade högst varierande funktion. Första scenbilden föreställde sovgemaket i Volpones palats. Dennes praktsäng, kring vilken handlingen kretsar, hade då placerats i den vänstra alkoven, som på alla sidor försetts med hopdragbara förhängen, medan fondens arkadmotiv och utsikt doldes av tunga draperier. Början av andra akten utspelas i Corvinos hus, som av spelbilder att döma var en ren draperidekor med endast en stol och ett litet husaltare insatta som miljöassociativa element, medan det arkitektoniska bygget var helt dolt. Slutet av samma akt försiggår hemma hos Corbaccio och var möjligen förlagt till den högra alkoven med fönstret; här saknas såväl informativa spelbilder som textupplysningar. I fjärde bilden, domstolsscenen, framställdes en sal i senatsbyggnaden där den vänstra alkoven utgjorde vittnesbåset, markerat av en hög talarstol, den högra domarsätet med en baldakin ovanför senatorernas plats, samt i fonden kanalutsikten genom arkaden. Slutscenen utspelades i Volpones rum, dvs. i samma sovgemak som tidigare men med ett stort bord, vid vilket det skickelsedigra testamentsöppnandet sker, centralt placerat snett nedanför mittrappan.

Som framgår av beskrivningen var dekoren ett formalscensbygge, som med små och raskt utförbara förändringar kunde fungera i olika sammanhang. Det enda inslaget av konventionellt dekormåleri i scenbilden var den stora fondmålningen, till vilken ovannämnda originalskiss hör. Skissens motiv återfinns i summarisk teckning på modellen, en topografiskt korrekt om också något banal veduta över Canal Grande med gondolerna och silhuetten av Santa Maria della Salute (bild 55). Ett annat associativt inslag är arkaderingens genombrutna fyrklövermotiv, som känns igen från Dogepalatset. Färguppgifterna är tyvärr sparsamma, själva bygget bör ha varit i någon ljust neutral ton med färgeffekterna koncentrerade till de textila inslagen. Draperier, förhängen och sängkläder i Volpones praktgemak var genomgående i mörkrött med stora guldornament, och denna interiör förlänades alltså både genom färgsättningen och den textilt ombonade karaktären en festlig, överdådig prägel. Som största kontrast till denna stod tribunalscenen, där blått och svart dominerade i kostymer, rekvisita och textilier vilket skapade en kylig atmosfär, återkling-

ande i den gråblåtoniga fondmålningen.[153] Fler och subtilare nyanser kan ha åstadkommits genom belysningen – en dylik neutral, plastisk dekor ägnar sig särskilt väl för skulptural ljusfärgning – men här saknas varje form av teknisk information. En lustig detalj är det stiliserade heraldiska mönstret, som i varierande skala återkommer på textilierna: på draperierna som enormt uppförstorade guldornament, målade direkt på tyget, i något mindre skala på bordduk, sängöverkast och baldakintak, i miniatyrformat på kragar och ärmar.

I kostymeringen utgick Grünewald från de redan i de italienska namnen implicerade typerna. Volpone betyder gammal räv (lurifax), mosca fluga, voltore asgam, corbaccio jättekorp etc., varför Volpone fick en rävskinnsbrämad brokaddräkt, avslutad av en nedhängande yvig rävsvans, advokaten Voltore en juristkappa, där den svarta manteln antagit formen av stora gamvingar och det vita halskråset vuxit ut till ruggiga halsfjädrar, Mosca en svart sammetskostym med metallglänsande krage och puffärmar. Corvinos oskuldsfulla unga hustru, av Zweig omdöpt till Colomba (ital. duva), hade av Grünewald följdriktigt klätts i sedesamt vitt med pärlor i det långa blonda håret, medan Canina (ital. hynda) bar en utmanande och pråligt mönstrad klänning till stor rödlockig peruk. Personkarakteristiken i kostymerna, enligt Grünewald komponerade »utan realistisk ängslan» (jfr not 153), var lekfullt övertydlig, något som bl. a. också tog sig uttryck i ett jättelikt paragraftecken på domarens bröst och ett dödskallemärke på tribunalvaktens. Fotografier med närbilder på dräkterna, av vilka några sytts upp hos Verch i Berlin, bekräftar att lekfullheten och den ironiska distansen i skisserna motsvarades av de färdiga kostymernas maskeradaktiga snitt och material, t. ex. huvudbonader liknande pappershattar och kragar som mönstrade haklappar. Däremot förverkligades inte de fågelliknande halvmasker som förekommer på flera skisser. Konstnärligt är materialet homogent, utfört i ett litet hårt manér med skarpt konturerade hela färgplan. Koloristiskt arbetade Grünewald här med både harmoni- och kontrasteffekter: varma färger i Volpones gyllenröda interiör och dräkter i kyligt blått och svart i den »kalla» domstolsscenen, däremellan den helt vita Colomba mot släta svarta draperier.[154]

Kritikeromdömena om Grünewalds scenografi varierade från sakligt »ändamålsenlig» till »genial». Till entusiasterna hörde Bo Bergman, som ansåg att pjäsen vunnit på framhävandet av den venetianska lokalfärgen och att Grünewald trollat fram »en förträfflig vision av Tizians guld- och purpurskimrande stad, skönhetens och vällustens vagga».[155] Kostymerna betecknades som »fyndiga», i synnerhet beundrade man Carl Ströms rävaktiga Mammongestalt. Däremot var man i allmänhet negativ till Zweigs pjäsbearbetning och efterlyste originalets must och större sceniska rörlighet. I det sammanhanget är det märkligt nog ingen enda recensent som påpekar, att Grünewalds dekorbygge skulle ha fungerat utmärkt också som »naken» elisabetansk scen och då verkligen ha utnyttjats till sin fulla kapacitet, vilket nu inte skedde. För dekoridén och utformningen hade Grünewald uppenbarligen begagnat sig av lärdomarna från Konserthusteatern, men i fallet »Volpone» saknade han en

medskapande regissör, som vågade lita till formalscensidén – och till publikfantasin – konsekvent. I en uppsättning av Ben Jonsons originalversion, där lokaliteterna oupphörligt växlar mellan olika rum, korridorer, gator och torg, hade det arkitektoniska bygget med sin halvt exteriöra, halvt interiöra prägel kunnat fungera självständigt utan alla dessa räddhågsna draperier och intäckningar. Som »Volpone» iscensattes har den sitt intresse som Grünewalds mest rationella men inte riktigt fullföljda dekorlösning och – framför allt – som en innehållslig och formell förövning till »Fiesco» året därpå, också ett drama i italiensk renässansmiljö med än större krav på scenisk funktionalism.

Åter till Orienten

Åtta år efter succéuppsättningen av år 1921 beslutade operaledningen återuppta »Simson och Delila» som då inte spelats på cirka fem år. Man önskade nu, fortfarande med Grünewald som scenograf, återföra operan till kompositörens originalversion i tre akter fördelade på fyra tablåer (jfr sid. 24). För Grünewalds del innebar detta att han måste komponera en helt ny scenbild till akt I och till tredje akten göra en omarbetning av den gamla dekoren till »Dagontemplet», medan däremot andra aktens scenbild och »Kvarnen» från 1921 kunde kvarstå oförändrade. Med enstaka nytillskott behölls också den ursprungliga kostymeringen.

Beslutet att frångå 1921 års sceniska version var delvis föranlett av det slitage som Grünewalds flitigt använda scenbilder utsatts för. På grund av det högt stämda ljuset i föreställningen var dekorationernas fräschör en förutsättning för deras konstnärliga verkan. Dessutom hade nyhetsvärdet och överraskningsmomentet med de många växlande tablåerna med tiden försvunnit; 1929 var stiliserat expressionistiska operadekorer inte längre någonting i sig nytt och sensationellt. Grünewald gör själv i samband med nyuppsättningen en jämförelse med 1921 och konstaterar att »mycket av det som då var nytt i linje och färg har kopierats och blivit commune bonum».[156] En annan bidragande orsak var säkerligen den kritik som i synnerhet från musikerhåll riktats mot Harald Andrés bearbetning, vilken av många uppfattats som ett självsvåldigt ingrepp i verkets musikaliska struktur. Till och med kompositören själv, den då 85-årige Saint-Saëns, hade brevledes protesterat mot de företagna ändringarna och strykningarna i partituret.[157] Det kan ha ett visst intresse att Grünewald tydligen själv delat denna åsikt, eftersom han i samband med processen uttryckligen frånsade sig allt ansvar för den av regissören företagna »stympningen» och »musikaliska sönderstyckningen», som »försvårade . . . i högsta grad den enhetliga konstnärliga utformningen av uppgiften».[158] Antingen detta var en efterrationalisering eller ej hade Grünewald tidigare inte offentligt intagit denna ståndpunkt.

Ytterligare ett skäl till de sceniska förenklingarna inför nyuppsättningen 1929 kan ha varit de vid denna tid aktuella planerna på ett utlandsgästspel. Stockholmsoperan hade inbjudits att gästa Berliner Staatsoper, och operachefen John Forsell hade då utöver tre svenska verk valt »Simson och Delila»

som enda internationella inslag ». . . teils weil das Werk neue originale Dekorationen und Ausstattung von dem berühmten schwedischen Mahler Isaak Grünewald bekommt . . .»[159] Forsell kunde här passa på att slå minst två flugor i en smäll. Hans allmänt omvittnade motvilja mot andras succéer hade tidigare hindrat honom från att låta ge »Simson och Delila», som framförts endast fyra gånger under hans chefstid. Inför ett gästspel av det här formatet fanns plötsligt motiv för att upprepa succén med en ny »Simson och Delila», som var tillräckligt annorlunda för att kunna kallas Forsells egen samtidigt som konstnärsnamnen från 1921 borgade för framgången; André skulle efter flera års bortovaro gästregissera. Med rätta kunde hävdas att uppsättningen i befintligt skick var alltför skamfilad att visas utomlands och dessutom med sina många scenbilder klart olämplig för packning och transport. Det är alltså snarare troligt att det tilltänkta gästspelet var incitamentet till nyuppsättningen än att Forsell valde »Simson och Delila» på grund av Grünewalds nya scenografi. Gästspelet inhiberades men nypremiären i Stockholm ägde rum i november 1929.

En konstnärlig kompromiss

»Den första aktens scenbild har jag sökt komponera så att den, ehuru uppbyggd som en enhetlig dekoration, likväl genom skiftande belysningar skall kunna anpassa sig efter det växlande stämningsinnehållet i denna akt», skriver Grünewald i programbladet. Scenfotot visar en djup dekor dominerad av monumentalarkitektur med orientalisk prägel och i fonden ett hårt stiliserat landskap (bild 56). Tekniskt var scenbilden, vilket tydligt framgår av fotografiet, en kombination av plastiskt-praktikabla byggen och plana sättstycken, baktill avslutad av rundhorisont. Färgmässigt byggde den snarast på den tidiga »Delilas trädgård» i gula toner med inslag av grönt, rött och vitt. Stiliseringen är konsekventare genomförd än i någon av 1921 års färdiga scenbilder men samtidigt är anslaget kyligare och man saknar lekfullheten och den okonventionella materialbehandlingen i den äldre uppsättningen (bild 15). Konstnärens vid det här laget ansenliga scenografiska vana kan utläsas bl. a. ur dekorelementens sammanställning. I 1921 års version hade sångarna nästan genomgående varit hänvisade till scengolvet, medan 1929 trappor och plan på olika nivåer utgjorde en integrerande del av dekoren, vilket möjliggjorde intressantare och mer omväxlande grupperingar.

På dekorskissen till denna nya scenbild[160] är det endast den stiliserade vegetationen som har någon detaljöverensstämmelse med scenfotografiet. Arkitekturen på skissen ger närmast associationer till Egypten med till höger monumentaltrappor och en krönande sfinx med människohuvud och utanpå tempelfasaden till vänster tre enorma stående faraoner med korslagda armar. I den färdiga scenbilden hade samtliga figurala kolossalstatyer reducerats till några få associativa skulpturelement. Skissen i dominerande gult och vitt är till utförandet distinkt om också en aning torr, bättre lämpad som arbetsförlaga i dekorateljén än många av skisserna till originaluppsättningen med deras expressionistiskt summariska föredrag.

56. Simson och Delila (akt I) på Kungliga Teatern 1929. Scenografi: Isaac Grünewald

Som stående scenbild för tredje akten användes med vissa förändringar dekoren till »Dagontemplet» från 1921 (bild 17). De nya inslagen var huvudsakligen målade på den gamla stommen: stiliserade Baalsfigurer på de två mittkolonnerna, lejon och ornamentala mönster på trappor och ställningar.[161] Figurerna på mittkolonnerna är en direkt överföring till måleri av den tidigare plastiska Baal-statyn i metallplåt (jfr sid. 38). Den orgiastiska backanalen, som tidigare utförts i »Baalsgrottan», förlades nu till templet och detta måste därför få en mystisk-kultisk prägel. I den nya scenbilden hade sufflörluckan fått dekorativ utformning och dragits in i dekoren som altare för den stora offerskålen. Ett spektakulärt men konstnärligt föga övertygande tillskott var att förgrundens båda tjurskulpturer nu utrustats med invärtes strålkastare så att ögonen sprutade rött ljus; även vissa pyrotekniska effekter hade tillkommit vid själva tempelstörtandet.[162] Tilläggen 1929 innebar knappast någon konstnärlig förbättring, tvärtom fjärmade man sig ytterligare från ursprungsidén sådan den en gång koncipierats av Grünewald (färgbild II). Förbättringen låg på ett rent tekniskt plan och innebar en effektivare lösning av scenförändringen efter tempelraset.[163] Epilogen (jfr sid. 39) togs bort och i stället färgades rundhorisonten bakom solen starkt blå kort före ridåfallet. Någon

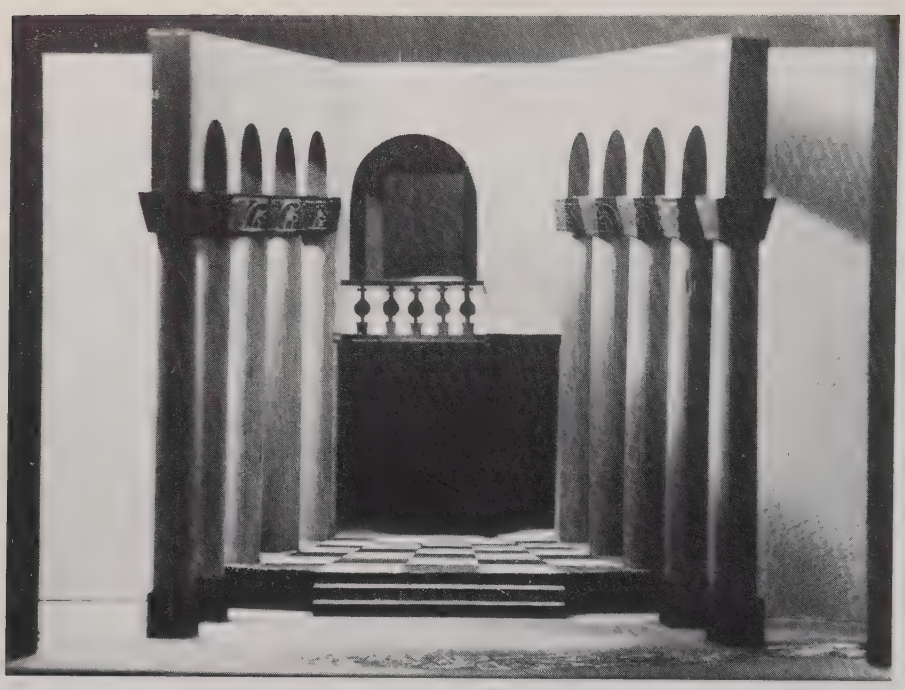
dekorskiss till det nya »Dagontemplet» har inte återfunnits och har kanske aldrig existerat, däremot en tuschteckning gjord på smörpapper i stort format med påskriften »Simson störtar templet».[164] Den ser ut att vara en illustration av något slag, avsedd för reproducering, och den bygger motiviskt direkt på 1929 års scenbild med de spelande ljuskäglorna från förgrundens tjurskulpturer utritade.

Grünewald gjorde även några kostymkompositioner till nyuppsättningen, däribland en orientaliserande fantasidräkt med vingliknande kjol i grönt och guld för Delila i tredje akten och till Simson en bredrandig mantel i klarrött och gult för första aktens kärleksmöte samt en del balettkostymer. Utförandet är även beträffande dessa torrt och litet stumt jämfört med skisserna till originaluppsättningen. Det var ett missgrepp att inte låta konstnären göra genomgående nya dräkter. De ursprungliga kostymerna, som till färg och form skapats för bestämda miljöer, gjorde i de sammanslagna scenbilderna ett heterogent och oroligt intryck (bild 56).

Förfarandet var symptomatiskt för hela nyuppsättningen, som tillkom i kompromissens tecken. Man förenklade den konstnärliga planen på billigast möjliga sätt men ville samtidigt upprepa sensationen och den kommersiella succén från 1921. Regissör André har själv helt kort avfärdat 1929 års version såsom »utomordentligt banal» (jfr not 6). Den skulle fortleva sceniskt ända till 1956, och ironiskt nog är det den, som felaktigt kommit att betraktas som Grünewalds scendekorativa genombrottsverk och som därmed i takt med hans publika stabilisering som konstnär – och naturligtvis i takt med publikens tillvänjning till expressionistiskt formspråk – vunnit stor uppskattning. Under 30- och 40-talen var det inte längre opportunt att bemöta den etablerade akademiprofessorns arbeten med den skämtsamma nedlåtenhet som delvis drabbade originaluppsättningen. Utvecklingen kan följas hos en recensent som Teddy Nyblom, som 1921 skrev en synnerligen raljant premiärrecension men tjugofem år senare vördnadsfullt konstaterar att Grünewalds scenografi ». . . alltjämt är det bästa som åstadkommits i den vägen på vår operascen».[165] Och det omdömet gällde då 1929 års uppsättning, som konstnärligt var klart underlägsen originalversionen.

»Fiesco» – scenisk architecture parlante

Våren 1930 återupptogs samarbetet mellan Grünewald och Molander, vilka under detta år kom att göra tre sceniska produktioner tillsammans. Den första blev Schillers »Fiesco» på Dramatiska Teatern med premiär den 3 maj. Det var inte endast ett litterärt evenemang – Schillers historiska revolutionsdrama hade inte getts på svensk scen sedan 1865 – utan också ett dekorhistoriskt minnesdatum, då därmed Dramatens nyinstallerade vridscen invigdes. Insceneringens karaktär hade följaktligen en teknisk grundförutsättning. Denna kom också att avspeglas i scenografin, som under tillblivelseprocessen måste ha krävt ett intimt konstnärligt samarbete mellan regissör och scenograf. »Fiesco» är härvidlag en intressant parallell till 1921 års »Simson och Delila»,



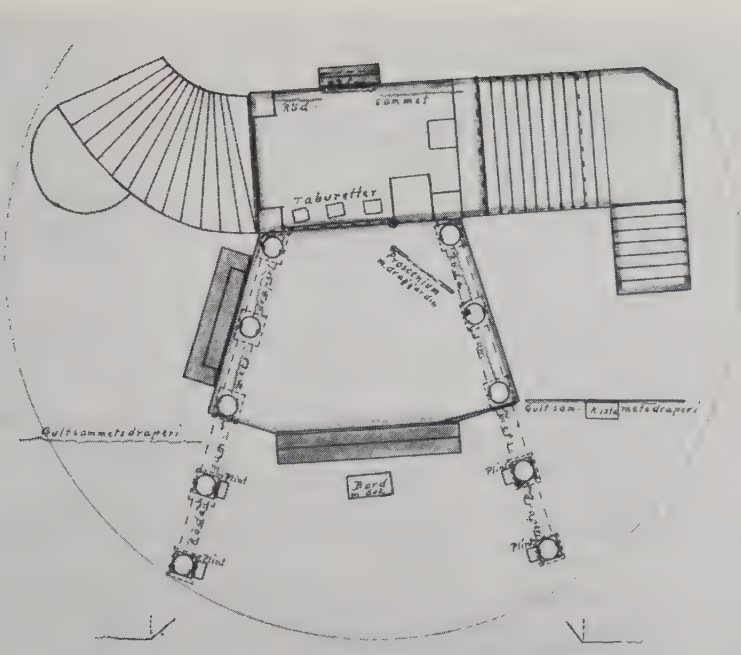
57. Grünewalds scenmodell till Fiesco, Dramaten 1930. »Festsalen hos Fiesco»

då Grünewald också var med om att lancera scentekniska nyheter. Regissör Molander hade dock inte, såsom André, några kommersiella intressen att bevaka i sammanhanget.

Friedrich Schillers tragedi »Die Verschwörung des Fiesco zu Genua» är ett frihetsdrama i renässansmiljö. Den av den nu åttioårige dogen Andrea Doria upprättade genuesiska republiken hotas av arvfursten Gianettino Dorias maktfullkomliga tyranni, varför en grupp sammansvurna, ledd av patrioten Verrina, ber den unge greve Fiesco av Lavagna att ställa sig i spetsen för ett väpnat uppror mot huset Doria. Den från början republikanskt sinnade Fiesco berusas emellertid av sin maktställning och börjar hemligen planera för ett nytt envåldsstyre med sig själv vid rodret. För ändamålet kurtiserar han Gianettino Dorias syster Julia och tar den bestickliga moren Hassan i sin tjänst för att intrigera bakom ryggen på upprorsmännen. Verrina, som misstänker att Fiesco arbetar för sin egen sak i stället för frihetens, får visshet, då denne utropar sig själv till hertig. För att rädda republiken störtar Verrina sin vän Fiesco i havet och överlämnar därefter sig själv åt Genuas rättmätige härskare, Andrea Doria.

Som tid och plats anges staden Genua år 1547, vilket redan då dramat skrevs, 1783, var ett historiskt kamouflage av ett högaktuellt politiskt stoff. Det faktum att Dramaten 1930 tar upp just denna erkänt svaga Schillerpjäs bör sättas i samband med den politiska utvecklingen i Europa, framför allt i det sena 20-talets Italien med dess självutnämnde hertig, Il Duce.

»Fiesco» gavs nu i Bertil Malmbergs översättning, bearbetad av regissör Molander.[166] Denna scenbearbetning skiljer sig avsevärt från originalet och är tydligtvis gjord med hänsyn till utnyttjandet av vridscenen. I stället för origi-



58. Uppställningsplan till Fiesco 1930. »Festsalen hos Fiesco» (bild 1 b)

nalets fem akter och tio tablåer hade stycket delats in i tre dramatiska avsnitt – i programbladet rubricerade »avdelningar» – innehållande sammanlagt tjugo »bilder». Scenografin krävde följaktligen ett enormt förarbete, kanske mindre i skisser räknat än i konstnärlig och teknisk detaljplanering.

Skissmaterialet

På ett par undantag när måste dekorskisserna till »Fiesco» betraktas som resultatskisser, tillkomna på ett relativt sent arbetsstadium och återspeglande de färdiga scenbildernas utseende. Tolv sådana skisser har återfunnits,[167] medan det mesta av förberedande studier, utkast och liknande tydligen förkommit. Två ting pekar emellertid mot att skissmaterialet aldrig varit särskilt omfattande, dels det faktum att vridscenstekniken möjliggjorde användandet av en och samma dekor med så små förändringar att det räckte med en principskiss för flera scenbilder, dels förhållandet att Grünewald till denna uppsättning tillverkade en scenmodell, som delvis ersatte behovet av skisser som förlagor i dekorateljén. Modellen finns inte kvar men det bevarade skissmaterialet ger en god uppfattning om stilviljan och det konstnärliga programmet.[168]

Avdelning I. Denna del motsvaras hos Schiller av första akten, som enligt scenanvisningarna kräver två lokaliteter: en sal i Fiescos palats och ett rum hos Verrina, samt de

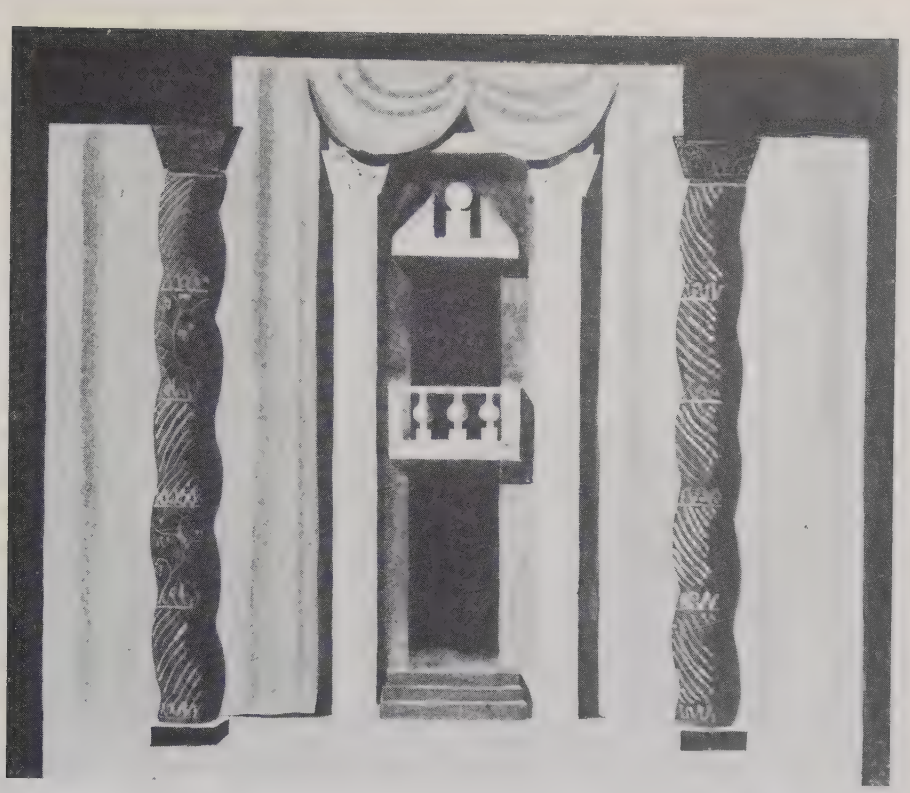
fjorton första scenerna av andra akten, vilka utspelas dels i ett förrum hos Fiesco, dels i Dorias palats. I Malmberg–Molanders bearbetning hade antalet lokaliteter utökats till sju och scenföljden ändrats så att handlingen i de tre första bilderna förflyttades mellan fem olika gemak i Fiescos palats medan fjärde bilden utgjorde interiören hos Verrina och femte Dorias palats.

Skissen till »Festsalen hos Fiesco»[169] visar en egenartad rumsbildning med två divergerande arkader, mellan dessa ett förhöjt svart- och vitrutigt golvplan och i fonden en dörr under en rundbågig valvöppning med balustrad. De stålgrå kolonnerna med guldmönstrade kapitäl avtecknar sig mot orangegula väggar och hela arkitekturmotivet är insatt mot violett fond. Rummet har perspektivisk djupdimension, detaljerna är plastiskt skildrade med hårda skuggor och kontraster. Fotografiet av motsvarande scenbild i Grünewalds modell kommer formellt och stämningsmässigt oerhört nära skissen (bild 57). Samma symmetriska arkader återkommer på skissen till »Fiescos arbetsrum», där bakgrunden i stället upptas av ett draperiarrangemang framför en altan med utsikt över en solbelyst hamn. I rummet står till vänster en kvinnostaty, till höger ett bord och en stol. Färgställning och manér är mjukare än i föregående bild, draperiets djupa rubinröda dominerar och det från fonden infallande ljuset ger de grå kolonnerna en varm ton.

Skissen till »Trapphallen» visar till höger ett arkadmotiv av samma typ som tidigare med ett rött draperi bakom, till vänster en svängd brant trappa ledande upp till en rundbågig portal. Den ljusa arkitekturen avtecknar sig mot violett bakgrund i en artificiellt hård belysning, som förstärker motivets plasticitet.

Skissen till »Verrinas rum» är en studie i skiftande grått, ett grunt rum med en centralt placerad dörröppning, till vänster en murad spis och en kista och till höger en trappa upp till ännu en dörr. Ljuset kastar en sned skugga över mittväggen som pryds av en madonnaskulptur, ett renässansporträtt och en andaktsbild. Utöver dessa föremål är de enda färginslagen dörrposternas och kistans guldornerade trävirke i en rödbrun ton, som går igen i trappan. Kompositionen är omedelbart tilltalande; långt ifrån att verka kalt eller kyligt ter sig rummet i det bleka solljuset intimt och sobert asketiskt. Skissen till »Andrea Dorias palats», också det ett grunt rum, har en helt annan karaktär (bild 59). Det arkitektoniska centralmotivet bestående av kolonner, balustrad och gavel i vitt, är infattat i en »vägg» av textil karaktär. Förgrundens ramverk bärs upp av två kraftiga salomonitiska kolonner i skarpt lila med guldmönster, vilkas böljande konturer står effektfullt mot det gröna. Bildens verkan ligger framför allt i kontrasten mellan den mörka förgrunden med dess »kvinnligt» sensuella kolonner och fondens kritvita »manligt» strama arkitektoniska accent.

Avdelning II. Denna del omfattade slutet av andra och hela tredje akten av Schillers text. Bildordningen följde i stort sett originalets med växlande interiörer hos Fiesco och Doria med den skillnaden att scenen, där Verrina första gången yppar sina misstankar mot Fiesco – enligt den tyska scenanvisningen i en dyster skogstrakt (»Furchtbare Wildnis») – här förflyttats till en stadsexteriör (»Gata i Genua»).



59. Isaac Grünewald: Fiesco, 1930. »Andrea Dorias palats» (bild 5 och bild 9)

I skiss ger denna exteriör (bild 60) snarast intryck av gårdsarkitektur med en vinklad trappa som dominerande element och olika höga fasader, som på alla sidor tänks fortsätta utanför bildrummet. Endast några geometriskt strama detaljer livar de släta murarna. Motivet är perspektiviskt framställt – skissens enda oplastiska inslag är mittkolonnens kapitäl – och det från höger infallande ljuset kastar knivskarpa blodröda skuggor på de gröna fasaderna. Färg- och ljussättning gör att bilden får en skrämmande, nästan spöklik verkan, kongenial med Schillers scenanvisning men framkallad med helt andra medel.

Avdelning III. Sista delen motsvarade innehållsligt fjärde och femte akterna av originalpjäsen, där scenanvisningarna upptar tre lokaliteter. I den aktuella bearbetningen uppgick antalet bilder till åtta varav endast den inledande, »Borggården i Fiescos palats», följde det tyska originalet. I stället för att, som hos Schiller, låta hela femte akten utspelas på en gata med hamnen i fonden, hade man spaltat upp motsvarande text på fem olika exteriörscener med hamnmotivet som slutbild.

Sex av dekorskisserna hänför sig till denna avdelning. »Borggården i Fiescos Palats» (färgbild X) har en färgställning liknande »Gata i Genua» och längst till höger samma vinklade trappa, här ledande upp till en port med trekantsgavel. Arkadens kolonner bildar nu kolossalordning i en fasad med gallerförsedda fönster. Motivet är även på denna skiss, som är den konstnär-

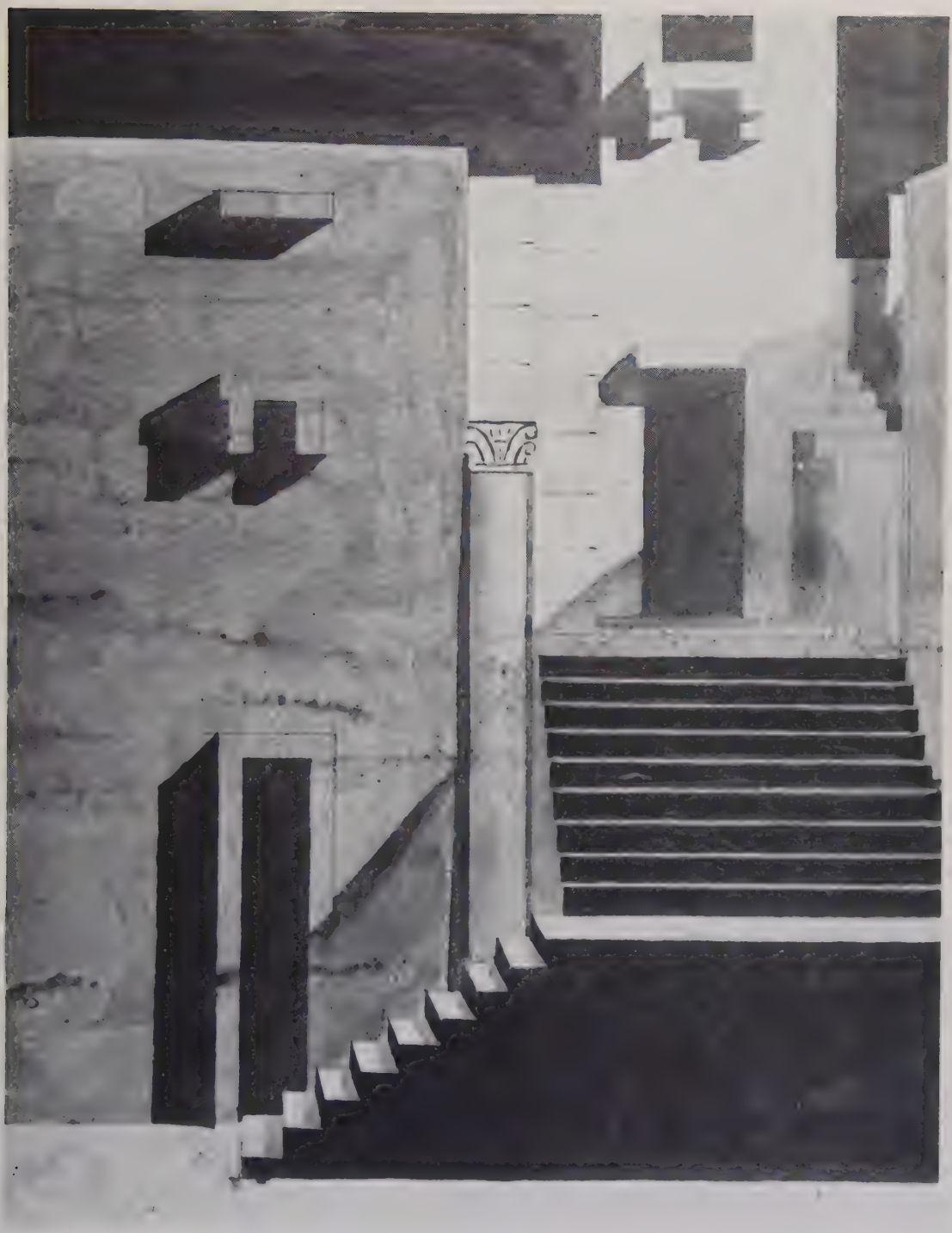
ligt mest genomarbetade i sviten, plastiskt och pregnant med djupa skuggeffekter.

Skissen till »Utanför Dorias palats» har samma arkitektoniska centralmotiv i vitt som tidigare interiören hos Doria, här med en låg mur på höger sida och på den vänstra en hängtornsliknande utbyggnad med tegelmönstring mot en slät fasad. Arkitekturen är hållen i gröna toner med sådana skiftningar att det hela ger intryck mera av fasader i grön belysning än av i sig färgade murar. Även i skissen till »Sal hos Fiesco» spelar ljuset huvudrollen: det faller in så att den vänstra arkaden kastar mörka skuggor på den motstående röda väggen. Utöver kolonntypen med trapetskapitälen återkommer här det förhöjda golvplanet i svart- och vitrutigt (jfr bild 57). Färgsättningen är högdramatisk i två nyanser rubinrött och svart. Ljusdunkelskildringen kulminerar i nästföljande skiss, som har ett enkelt exteriörmotiv med en vinklad trappa upp till en gavelförsedd portal, omgiven av höga murar. Arkitekturen skiftar i grått med inslag av gult och orange, över murarna syns ett starkt gyllengult sken, som tränger in genom portalöppningen. Denna skiss skiljer sig genom sitt mjuka atmosfäriska ljusspel och sin jämförelsevis oplastiska föremålsskildring från de övriga i sviten.

Skissen till »Torg i Genua» har ett arkitektoniskt motiv och en färgsättning liknande den ovan beskrivna »Trapphallen», men i stället för den svängda trappan har till vänster satts in några svårdefinierbara byggnadselement (jfr sid. 134). Denna skiss gör med sin kompositionellt intrikata men bildmässigt lättfattliga, nästan övertydliga arkitekturkonstruktion ett utomordentligt sceniskt intryck.

Skissen till slutbilden, »Hamnen», visar till höger samma vinklade trappmotiv som tidigare (jfr bild 60), till vänster en hög mur, ovanför vilken en enorm fartygsstäv avtecknar sig mot skyig himmel. Stävens diagonal går igen i förgrundens trappa, kontrasterande mot den övriga arkitekturens horisontaler och vertikaler. Koloristiskt är bilden nästan monokrom i skiftande grått och svart med som enda brytning det dunkelt vinröda i trappstegens skuggor.[170]

Den strama, behärskat asketiska stilen hos dekorskissmaterialet återklingar i dräktkompositionerna såväl i formval som konstnärligt utförande. Figurerna avtecknar sig hårt och konturskarpt mot tom bakgrund. De flesta har en mycket tunn lineär underteckning i tusch eller blyerts, många en ytmässighet av nästan spelkortsartad karaktär (bild 61). Det arkitektoniska går igen i dräkterna som överdimensionerade axlar och ärmar, fotsida kappor, utbyggda kjolar eller som geometriserande detaljer. Kostymernas renässanskaraktär är framhävd genom t. ex. hosor, korta mantlar, puffärmar, halskrås och baretter, i vissa fall genom stiliserade mönster av mer eller mindre klassicerande typ såsom granatäpplen. Huvudpersonerna har i allmänhet fått kraftigt mönstrade kostymer i lysande färgkonstellationer såsom grevinnan Julias festdräkt i scharlakansrött, guld och vitt eller Gianettino Dorias giftgröna domino med schackmönstring i guld till kallrosa hosor och ärmar, medan bifigurerna har kostymer i släta fält och dova färgkombinationer av exempelvis mossgrönt–grått–svart, brunt–svart–vitt, lila–grått–blekgult, gärna med olikfärgade



60. Isaac Grünewald: Fiesco, 1930. »Gata i Genua» (bild 7)

61. Isaac Grünewald: Adelsdam i Fiesco, 1930

dräkthalvor eller växelvis olikfärgade ärmar och ben. De få anvisningar röran-de färger och snitt som finns i texten, har Grünewald uppenbarligen följt. Hans under 20-talets lopp gradvis avtagande intresse för själva figurens konstnärliga genomarbetning till förmån för kostymens tydlighet och utför-barhet har här gått så långt att många gestalter helt saknar ansikten eller har endast stereotypt utformade drag.

Skissmaterialet till »Fiesco» intar på många sätt en särställning i Grünewalds scenografiska produktion. Av ovan behandlade scenbildsskisser har hälften höjdformat, något mycket sällsynt i teaterdekorsammanhang. Orsaken är delvis att söka i den typ av små och jämförelsevis smala scenbilder, som ett vridscensbygge ger upphov till. De tendenser i klassicerande riktning, som tidigare påvisats, kulminerar här i ett för konstnären helt nytt manér med genomförd perspektivisk bildbyggnad, plastisk föremålsbeskrivning, dov ko-lorit och brutala kontrasteffekter. Den arkitektoniska motivkretsen har resul-terat i bilder av stram verkan, uppbyggda av idel horisontaler och vertikaler, som endast i undantagsfall kombinerats med mer dekorativt formulerade inslag. Återkommande bildelement är arkadmotivet med de fem kolonnerna (bild 57 o. färgbild X), den branta trappan i två vinkelräta fall (bild 60 o. färgbild X), det vita balkongmotivet med kolossalkolonnerna (bild 59) och det stora rundbågsvalvet (bild 57). Unika element är statyn och fondutsikten i »Fiescos arbetsrum», fartygsstäven i slutbilden, de salomonitiska kolonner-

na i »Andrea Dorias palats» samt hela utformningen av »Verrinas rum». De tre förstnämnda fallen är pjästextligt motiverade inslag, de två senare exemplen bör däremot tolkas som försök från Grünewalds sida att med rent arkitektoniska medel finna personkarakteriserande uttryck. Interiörscenerna hos Doria kretsar kring arvfursten Gianettino, i pjäsen skildrad som en ansvarslös och liderlig sälle, som av dogen anklagas för att ha besudlat dennes och republikens heder. Verrina är Gianettinos absoluta motsats, en ärans man med höga ideal och fasta moraliska principer, vilkas uppehållande driver honom till rättsmordet på Fiesco. Skissen till »Verrinas rum» med dess smakfulla enkelhet, diskreta färgsättning och religiösa emblematik (jfr sid. 134) bidrar på ett utmärkt sätt till karakteristiken av patrioten och republikanen, medan Gianettinos lyxbegär och vulgaritet återspeglas i de vridna kolonnernas orientaliskt praktfulla kurvatur och den frånstötande häftiga färgkonstellationen (bild 59). Härigenom har Grünewald inom den begränsade arkitektoniska ramen skapat en social rangordning: de salomonitiska kolonnerna har blivit en »furstlig» ordning och utmärker prins Doria, de strama kolonnerna med trapetskapitälen en »adlig» ordning, som återfinns i samtliga miljöer med anknytning till greve Fiesco, medan Verrinas bostad är »borgerlig» med släta väggar, utan kolonner, och med den arkitektoniska utsmyckningen begränsad till de enkla portalomfattningarnas dekor. Också färgmässigt hålls de olika miljöerna isär, de furstliga i kallt giftigt grönt och vitt, Fiescos gemak i övervägande varma toner av gult, rött och violett, interiören hos Verrina i milt grått och brunt. Här kan man med fog tala om en scenografisk motsvarighet till byggnadskonstens architecture parlante. Däremot har varken tids- eller lokalfärgen poängterats i dekorskisserna. Det föreligger inga anomalier men heller ingenting för genuesiskt 1500-tal utmärkande; arkitekturen i Fiescos palats är närmast ravennatisk och Verrinas rum för tankarna till florentinsk ungrenässans. Miljöerna kan betecknas som allmängiltigt klassicistiska, med tanke på pjäsens politiska aktualitet kanske en från regissörens och scenografens sida medveten viljeakt att skapa ett vidare spelrum för publikens associationer.

Belägg för att scenbildsskisserna är vad som ovan rubricerats resultatskisser är dels deras stilistiska homogenitet, dels den uttalat teatrala karaktären. I varje enskilt fall demonstreras med stor tydlighet den sceniska konstruktionen, det är inga verkliga rum som återges utan dekormässiga, upptill oavslutade byggen, som står oförmedlat mot tom rymd. Ytterligare ett sceniskt drag är den genomgående markeringen av ljus- och skuggförhållandena, inte endast belysningens inriktning utan också dess färgton med åtföljande effekter på arkitekturens ljussatta respektive skuggade partier. Tidigare har antytts att koloriten i vissa fall ger intryck snarare av ljusfärgning än av föremålsfärg. Då det här rörde sig om ett vridscensbygge med samma ständigt återkommande dekorelement måste man tänka sig att de koloristiska differenser som finns t. ex. mellan arkaderna och murarna på olika skisser handlar om till färg och styrka olikartad ljussättning av en i sig enfärgad arkitektur. Framför allt genom dessa färgvariationer har Grünewald, trots de många formella upprepningarna

i skissmaterialet, undgått att hamna i additiva konstruktioner och i stället lyckats att av varje bild skapa en avslutad komposition med egen karaktär och stämning.

Den snurrande staden

Av skäl som tidigare anförts är bevarat scentekniskt material rörande Dramatens äldre föreställningar begränsat. Från »Fiesco»-uppsättningen, som kasserades 1931, finns uppställningsplaner samt motsvarande scenfoton utan figurstaffage.[171] Fem fotografier av Grünewalds scenmodell har återfunnits men endast ett par spelbilder från föreställningen,[172] av vilka den bästa och tydligaste återger en scen från »Borggården i Fiescos palats» (bild 62). Modellfotografierna återger »Festsalen» (bild 57), »Arbetsrummet» och »Trapphallen» i Fiescos palats, interiör och exteriör till Dorias palats samt »Sal hos Fiesco». Scenbildernas utformning kommer på dessa foton mycket nära motsvarande skisser med det undantaget att textila detaljer på modellen utförts i papp. Även ljus- och skuggeffekter överensstämmer i detalj, varför scenmodellen måste ha varit en synnerligen välgjord vridscenskonstruktion i miniatyrformat.

Vridscenen var den moderna ingenjörskonstens svar på behovet av snabba scenväxlingar. De under 1800-talets lopp ökade kraven på scenisk illusion och därav följande komplicerade dekorbyggen hade lett till att uppsättningar av bl. a. Shakespeares och Schillers dramer med deras många växlande lokaliteter blivit tidsmässiga maratonföreställningar. Problemet kunde lösas på olika vägar. Den ena var ett intill missbruk gränsande utnyttjande av tablåridån för genomförandet av så många dekorväxlingar som möjligt; ett karakteristiskt resultat av systemet ifråga var »Oberon»-uppsättningen av år 1925. En annan lösning var den formala scenen med dess förenklade associationsapparat sådan den t. ex. utformades för »Antonius och Kleopatra» 1926 eller för »Volpone» 1929.

Den tredje utvägen var att förbättra scentekniken så att dekorbytena kunde utföras lätt och snabbt. Sänkscenen var här en rationell lösning (jfr not 91), en annan vridscenen, en i scengolvet vanligtvis nedsänkt cirkelrund träskiva, som vid vridning matade fram en scenbild i taget. Den första elektriskt drivna vridscenen hade konstruerats 1896 för Münchener Residenztheater, den första i Sverige installerades 1916 på Lorensbergsteatern i Göteborg. Dramatens vridscen av år 1930 var ett provisorium såtillvida att den lagts ovanpå det befintliga scengolvet. Installationen ingick som ett led i den av Molander på 1920-talet inledda upprustningen av den tekniskt mycket föråldrade teatern.[173]

Den verkligt stora nackdel vridscenen har, nämligen scenbildernas tendens att bli små och monotont tårtbitsformade, om vridskivan utnyttjas maximalt, hade regissör och scenograf till stor del lyckats undvika i »Fiesco». Särskilt stora kunde de inte bli, eftersom cirkelskivan mätte 15 meter i diameter, men genom att som huvudelement ha ett bygge som dels upptog drygt hela proscenieöppningens bredd, dels i djupled sträckte sig en bra bit bortom cirkelns medelpunkt fick man in verklig rumsvolym i somliga scenbilder medan andra – de som fick begränsas till cirkelns motstående, kortare radie – visserligen blev mycket grunda men parallella med rampen och inte sektorformade, vilket allt skapade mycket större rumsligt visuell variation

62. Fiesco på Dramaten 1930. »Borggården i Fiescos palats» (bild 10). Scenografi: Isaac Grünewald

än vad som vanligen är fallet beträffande vridscensdekorationer. Genomgående utnyttjade man möjligheten att genom uppbyggnader i höjdled ta igen vad man förlorade i bredd och djup och åstadkom därigenom spelplan på olika nivåer för skådespelarna.

Dekorbygget bestod tekniskt av två huvudkonstruktioner, en »kolonndel» och en »trappdel», av vilka kolonndelen utgjorde det större segmentet av cirkelskivan (bild 58). Båda var, såsom framgår av scenplanen, genomfört tredimensionella och praktikabla. Rektangeln (där det står Taburetter) var en gemensam del, som genom insättning respektive borttagande av fonder eller draperier kunde dras in i antingen trappdelens eller kolonndelens scenbilder. Med de utrymmen som uppstod i vinklarna mellan dessa två byggen fick man sammanlagt fyra huvudrum, vilka i sin tur kunde varieras genom större eller mindre scenvridningar och genom olika tillsatser och rekvisita. Beteckningarna höger vinkelrum och vänster vinkelrum används här från publiken sett med utgångspunkt från den avbildade uppställningsplanen I b.

Av de sammanlagt tjugo bilder, som visades under föreställningen, var sexton inbördes olika. När ridån gick upp för *Avdelning I* var kolonndelen något vriden åt höger så att ett litet intimt gemak med sammetsdraperier och

två kolonner bildades av vänster vinkelrum. Den första scenvridningen gjordes därefter så att kolonndelen kom mitt för proscenieöppningen – som på uppställningsplanen – med rektangeln indragen i bilden. Mellan de symmetriska arkaderna och i fonden hängde röda sammetsdraperier och vid sidorna täckte gula draperier in resten av bygget (bild 57). Följande bild innebar en liten vridning åt vänster och den därpå följande, »Fiescos arbetsrum», motsvarade plan Ib men med nya möbler och rekvisita och längst bort en med rampen parallell målad fond, föreställande utsikten över Genuas hamn. Scenbilden till »Trapphallen» innebar vridning ett kvarts varv åt höger och utgjordes följaktligen av vänster vinkelrum med en arkad till höger och den svängda trappan längst till vänster. Därefter följde »Verrinas rum», som innebar ett halvt varvs vridning så att i stället det högra vinkelrummet hamnade mitt för proscenieöppningen. Här hade bygget helt kamouflerats medelst insatta målade skärmväggar med utskurna portalöppningar. Spisen, kistan och konstföremålen var plastisk rekvisita; en lustig detalj är att madonnaskulpturen på Grünewalds skiss i scenbilden ersatts av ett krucifix. I första avdelningens sista bild, »Andrea Dorias palats», var den grunda trappdelen framvriden mitt för scenöppningen med dekorbygget intäckt av gröna sammetsdraperier. Det praktikabla balkongmotivet var insatt mitt för den gemensamma rektangeln, och de tredimensionella salomonitiska kolonnerna i kombination med en målad båge hade placerats alldeles intill rampen (jfr bild 59).

Tre av bilderna i *Avdelning II* var variationer på scenplan I b med kolonndelen framvriden mitt för proscenieöppningen (»Gemak och sal hos Fiesco»). I två av dessa var arkaderna avskurna av ett mörkrött sammetsdraperi så att ett grunt rum uppstod med endast två kolonner synliga på varje sida. Variationer åstadkoms genom intäckning med rödbrun veckad väv samt genom olika rekvisita i form av bord och plintar, golvkandelabrar, vapensköldar m. m. Mellan dessa interiörer visades »Gata i Genua», som utgjordes av höger vinkelrum med tillsats av ett valvstycke med portal ovanför trappan och till vänster ett fasadsättstycke, som dolde fyra av de fem bakomstående kolonnerna (jfr bild 60). Av scenplanen framgår att av de på skissen skarpt skuggade arkitekturdetaljerna endast portalomfattningarna utförts plastiskt medan de övriga var frammålade. Som slutbild i andra avdelningen visades samma »Andrea Dorias palats» som tidigare.

Avdelning III inleddes med »Borggården i Fiescos palats», som utgjordes av höger vinkelrum (bild 62). Ovanför trappan hade satts in en praktikabel portal med ett vapen och mellan kolonnerna partiellt plastiska dekorelement såsom slottsfasad. Därefter följde »Utanför Dorias palats», dvs. trappdelen med balkongmotivet i mitten som tidigare men denna gång omgivet av sättstycken med murmålning, det till höger så lågt att man skymtade den bakomstående kolonndelen. Denna scenbild vreds senare fram igen och visades ytterligare två gånger. Efter ännu en interiör i den symmetriska kolonndelen (»Sal hos Fiesco») följde så exteriören med återskenet från det brinnande Genua (jfr sid 136), som utgjordes av höger vinkelrum med den vänstra arkaden och delvis även trapporna intäckta av sättstycken med murmålning. Scenbilden till »Torg

IX. Isaac Grünewald: På Sicilien, 1926–27

X. Isaac Grünewald: Fiesco, 1930. »Borggården i Fiescos palats» (bild 10)

i Genua» utgjordes av vänster vinkelrum, i stort sett samma variant som »Trapphallen» i första avdelningen med i stället för den svängda trappan några tredimensionella dekorelement insatta till vänster. Som näst sista bild visades återigen exteriören till Dorias palats, varefter man efter ett kvarts varvs vridning var tillbaka i det högra vinkelrummet, som denna gång föreställde »Hamnen». Samma målade mur som tidigare dolde arkaden till vänster, bakom vilken fartygsstäven var frammålad på en med rampen parallell hängning.

Såsom framgår av uppställningsplanerna fungerade det tredimensionella vridscensbygget med ganska få icke-plastiska tillsatser. Volymen och plasticiteten i skissmaterialet är följaktligen rumsligt reella faktorer. Det är symptomatiskt att de få exemplen på diskrepans mellan skiss och fotograferad scenbild gäller just de frammålade inslagen. Scenfotot till »Gata i Genua» visar t. ex. att de målade fasaddetaljerna förlorade åtskilligt i bildmässig effektivitet genom att slagskuggorna inte markerats tillräckligt, liksom slutscenens fartygsstäv genom sin alltför dekorativa utformning blev ett överraskande stilbrott. Skissernas teatrala karaktär, den icke-realistiska förenklingen i hela ytor och stiliserade detaljer gick däremot igen i de färdiga scenbilderna. Belysningen spelade av allt att döma en avgörande roll i uppsättningen. Samma skulpturala ljus återfinns både i skisser och scenbilder (jfr färgbild X o. bild 62), recensionsuttryck som »irrande» och »flackande» tyder på att det också var dramatiskt rörligt. Andra pressuttalanden tycks bekräfta antagandet att skissernas koloristiska differenser handlar om ljusfärgning. Definitioner som »gallgröna och blodiga belysningar» överensstämmer med färgkonstellationen i flera av bladen, liksom det i och för sig negativa omdömet att det gröna ljuset var alltför monotont, särskilt i sista avdelningen.[174]

Bildmaterialet är tunt för en bedömning av de färdiga kostymerna, men det förefaller som om även här den teatrala karaktären togs väl tillvara. Åtminstone huvudpersonernas dräkter, sydda hos Verch efter Grünewalds skisser, var oerhört påkostade till material och utförande (bild 63). I det här återgivna exemplet har dock beroende på rollgestalterskans egna förutsättningar en påtaglig »barockisering» av originalmodellen företagits.

Pressuccé och publikfiasko

Kritikernas reaktion på »Fiesco»-uppsättningen var uttalat positiv. Man ägnar scenografin långa separata recensioner och konstaterar, att Grünewald nu visat sig från en ny och överraskande sida. »En praktfullare, som bild mer fulländad inscenering ha vi aldrig sett på denna teater», skrev Agne Beijer, »... Grünewald synes mig denna gång ha överträffat sig själv, mindre i originalitet kanske än i stilsäkerhet och kultur.» »Han har förfinat sina verkningsmedel», skrev Gotthard Johansson, och Tor Hedberg framhöll att det av den »fantasirike och färgödslande dekoratören hade blivit en fyndig och klartänkt konstruktör». Av de enskilda bilderna kommenterar man i synnerhet Festsalen, Verrinas rum, Borggården samt Hamnen. I den sistnämnda scenbilden hade konstnären nått fram till »en rent epigrammatisk knapphet»

63. Signe Kolthoff som Julia Imperiale i Fiesco 1930

enligt G. M. Silfverstolpe, som ansåg att »dramats nerv klarlades på ett egendomligt suggestivt sätt i kontrasten mellan den i en praktfull purpurmantel draperade Fiesco och den asketiskt klädde Verrina, tecknade mot de grå väggarna, över vilka den kraftiga båten med det blodröda standaret lyfte sig». Flera recensenter berömmer också den tablå- och ljusmässiga parafras på Rembrandts Claudius Civilis som tydligen gjordes i scenen med sammansvärjningen (Avd. II bild 6), till vilken vi tyvärr saknar såväl skiss som spelbild.

I allmänhet uppskattades den odogmatiska behandlingen av renässansmiljön, även om man i ett par fall kritiserar vad man kallar »orientalismen» i kostymeringen. Carl Laurin anmärker förstås på bristande tidstrohet och klagar över att han inte igenkänner sin barndoms Genua (sic!). Genomgående fann man den rent tekniska lösningen mycket lyckad både ur funktionell och estetisk synvinkel. »Den som har någon erfarenhet av vilka stympade och tillfälliga rumsbildningar vridscensregin brukar ge upphov till måste dubbelt beundra den arkitektoniska jämvikt och stramhet som präglade dem så gott som alla», för att citera Beijer. »Det hela är på en gång praktiskt och vackert – det bästa man kan säga om en scenbild», sammanfattar Hedberg.

Det enda missljudet i hyllningskören är lika entydigt som intressant. Den visuella prakten i kombination med de många och ständigt växlande bilderna blev en alltför kompakt upplevelse och verkade i längden tröttande: ». . . man har så här efter föreställningens slut litet svårt att få de enskilda bilderna att åter skilja sig ut ur det myller av färgintryck, som fyller ens hjärna med visioner av skimrande siden, tungt vällande sammet och flackande strålkastar-

ljus», formulerade G. Johansson saken. Det faktum att flera kritiker ansåg att föreställningen mattades mot slutet var kanske snarare ett symptom på visuell övermättnad hos åskådaren. En bidragande orsak härtill kan ha varit det sätt på vilket man utnyttjade – eller underlät att utnyttja – den nya scentekniken. I stället för att använda sig av den enastående möjligheten att med vridscenen göra öppna scenväxlingar utan pauser lät regissören så gott som varje bild inramas av ridåfall med tänt ljus i salongen. Med tanke på sista avdelningens åtta bilder, av vilka somliga bara innehöll några få repliker, är det inte alls förvånande att det omständliga systemet i längden fick en tröttande verkan. »Här kan man tala om mycket väsen för ingenting», skrev Gösta M. Bergman i sin eljest uppskattande recension, och tillade: »Den arkitekturstomme som Molander och Grünewald arbetat med, borde ha åtskilligt förenklats, med det lyckliga resultatet att de korta blixtbilderna hade följt på varandra slag i slag i en hetsig och för dramats stegring suggestiv takt.»[175]

Endast vid två tillfällen begagnade Molander scenvridningen som verkningsmedel.[176] Vid den allra första scenväxlingen gled den stora, upplysta festsalen in för öppen ridå (bild 57), en effektfull kontrast till det inledande dunkla gemaket, och hela den korta men högdramatiska scen på en »Gata i Genua», där Verrina förutsäger Fiescos död, utspelades under långsam öppen vridning (bild 60). Samtidigt som det visar en beundransvärd återhållsamhet med den nya »leksaken» är det förvånande, att Molander inte i större utsträckning utnyttjade möjligheten att via öppet genomförda scenvridningar skapa en dramatiskt flytande bildrytm och samtidigt ta tillvara den teatrala verklighetsdistans, som en snurrande scenvärld i sig erbjuder. Med Grünewalds dekorkonstruktion hade detta ur praktiskt-funktionell synpunkt varit fullt möjligt.

Trots positiv press lades »Fiesco» ned efter endast tolv föreställningar. Av interna orsaker hade Dramatenledningen tvingats uppskjuta premiären till början av maj, en i alla avseenden olämplig tidpunkt kort före säsongslutet. En aldrig så välgjord och politiskt aktuell klassikerföreställning kunde under ljumma vårkvällar omöjligt konkurrera med den nyöppnade publikdragande Stockholmsutställningen.

Scenografi för Stockholmsutställningen

Samarbetet mellan Molander och Grünewald fortsatte utställningssommaren 1930 med två uppsättningar av experimentell art, »Det stora bygget» och »Stjärnan i triangeln», bägge festspel inom Stockholmsutställningens ram. I denna samlade manifestation av funktionalistisk arkitektur, konstindustri och hemslöjd utgjorde den moderna scenkonsten ett verkligen mycket blygsamt

inslag. Av finansiella skäl hade rubriken Teaterkonst från början hamnat längst ned på utställningskommitténs önskelista. I stället för att, som ursprungligen planerats, inlemma teatern bland utställningsgrupperna sattes den in enbart som en av många programpunkter på den rena underhållningssidan. Chef för denna den s. k. Nöjesavdelningen var Rolf de Maré, Svenska Balettens f. d. ledare. Även lokalmässigt försummades scenkonsten i planeringsskedet. Man ansåg sig inte ha råd med någon inomhusteater inom utställningsområdet på Norra Djurgården och formulerade mycket vagt behovet av en festplats »dit kulturella manifestationer såsom konserter o. dyl. kunna förläggas».[177] Detta är desto märkligare som både Dramatenchefen Erik Wettergren och Per Lindberg satt i Utskottet för fester och ceremonier. I protokollen från utskottets sammanträden kan man följa den lätt tragikomiska utvecklingen av festspelsförslagen från de första högtflygande planerna till i det närmaste platt fall.[178]

Festspelstanken, ursprungligen väckt av utskottets ordförande Erik Wettergren, omfattade till en början en mängd vaga men storstilade förslag alltifrån tornérspel och 1600-talsbaletter på festplatsen till diverse »flytande» teaterevenemang ute på Djurgårdskanalens vatten. På Per Lindbergs initiativ beställer man ett festspel av dennes svåger Hjalmar Bergman. Detta gick under arbetsnamnet »En världsmarknad» och var avsett att ges som ett led i utställningens invigningsfestligheter i maj 1930. Man beslutar också på ett tidigt stadium kontakta Isaac Grünewald för något av arrangemangen, och i juni 1929 har följande tre förslag utkristalliserat sig: till invigningen Hjalmar Bergmans spel i Lindbergs regi, i samband med midsommarfirandet Jean Börlins balett »Midsommarvaka» och någon gång i slutet av juli det grünewaldska festspelet, vars innehåll ännu ej preciserats. Under hösten tecknas avtal med Bergman och Grünewald och i januari 1930 inkommer den senare med innehållsredogörelse och exemplifierande skisser till sitt festspel, som väcker utskottets enhälliga gillande. Utan att någon titelrubrik satts framgår det av den till protokollet bifogade exposén att detta var ett första utkast till »Stjärnan i triangeln».

Hjalmar Bergmans festspelsförslag – det handlade om konfrontationen mellan gamla och nya ideal och slutade med en nationell apoteos – hade däremot av utskottet befunnits vara alltför långt och omfattande (underförstått dyrbart att sceniskt förverkliga), varför Lindberg ombeds att förkorta och omarbeta detsamma samt att före januari månads utgång inkomma med en utförlig regiplan. I det här skedet är Nils Dardel på förslag för scenografin till det bergmanska spelet men något senare engagerar man i stället Operans dekorationschef John Jon-And.[179] Som svar på kritiken för försening utträder Per Lindberg den 31 januari ur utskottet utan att ha presterat vare sig omarbetning eller regiplan av Bergmans synopsis. Trots detta och det nu allt kyligare förhållandet mellan Lindberg och Gregor Paulsson, utställningens kommissarie, fortfar planeringen för det bergmanska spelet, som dock inte längre kopplas ihop med invigningen, ända fram till slutet av mars, då såväl förseningen som de interna misshälligheterna rörande festspelet offentliggörs

i pressen. Därefter drar sig Lindberg definitivt ur spelet, tydligen efter ett sista försök till uppgörelse att döma av ett personligt brevsvar från Paulsson, daterat den 1 april, där denne beklagar utgången och meddelar att »huvudskälet till verkställande utskottets avböjande var ekonomiskt».[180]

Där stod man nu utan huvudfestspel med en och en halv månad kvar till invigningsdagen. »Midsommarvaka» hade under tiden också fallit bort ur programmet. Den ende som verkligen skött sig, varit ute i god tid och agerat till utställningsledningens fulla belåtenhet var Grünewald, som nu med mycket knapp tidsmarginal får i uppdrag att tillsammans med Olof Molander åstadkomma ytterligare ett festspel. Det planerade »Stjärnan i triangeln» skjuts fram till augusti och det nya festspelet, »Det stora bygget», sätts in andra veckan i juli, medan det av de tilltänkta maj- och junispelen blev – ingenting. Som en följd av den usla planeringen kom »Det stora bygget» att bli ett föga genomarbetat hastverk; teamet Grünewald–Molander var ju under hela april månad fullt sysselsatt med den krävande »Fiesco»-uppsättningen.

Trots att de två festspelen skulle visa sig bli inbördes mycket olikartade måste man ta i betraktande de för båda gemensamma speciella förutsättningarna. Spelen skulle försiggå utomhus på den stora, öppna del av utställningsområdet som gick under namnet festplatsen. Artisterna skulle följaktligen uppträda och publiken sitta respektive stå under bar himmel, vilket – förutom hyggligt väder – krävde akustisk förstärkning i form av mikrofoner och högtalare m. m., i den mån man ville begagna sig av mänskliga röster. Ur bl. a. ljusdramatisk synpunkt var det fördelaktigast att förlägga spelen till kvällstid, då också den övriga ofta bullersamma utställningsverksamheten avstannat. Detta medförde i sin tur svåra arbetsförhållanden för samtliga medverkande, eftersom alla förberedelser och repetitioner på platsen måste förläggas till tider då utställningen hölls stängd, i praktiken antingen före klockan 10 på morgonen eller efter klockan 23. Innehållsligt borde spelen rimligtvis ha någon anknytning till utställningen, och utskottet hade på ett tidigt stadium fastställt att de borde vara »uppfostrande» (jfr not 178). Ett oavvisligt krav var i varje fall att de måste vara billiga. Av rubriceringen att döma skulle de helst också vara »festliga», en svårdefinierbar och i kombination med låga omkostnader svåruppnåelig målsättning. Då festplatsen saknade lämplig estrad måste någonting konstrueras som i sig utgjorde både scen och scenbild, något lättmonterat och ändå stabilt – en uppgift i sant funktionalistisk anda! Med förhoppning om en mångtusenhövdad publik på festplatsen måste det hela komma upp högt ovanför markplanet, synligt även på långt håll. Dessa samverkande omständigheter uteslöt automatiskt vissa konstnärliga uttrycksmedel medan andra framstod som lämpligare: musik naturligtvis, även dans samt bild i monumentalt format. Men stor publik och stora avstånd kräver förenkling och förstoring inte endast av de visuella dimensionerna utan i minst lika hög grad av de andliga, en samtidig formal och innehållslig monumentalisering. Detta sista torde i kombination med den pedagogiska aspekten ha varit avgörande för spelens innehåll och utformning.

Festspelsarrangörernas utgångsläge var kort sagt att på en tom plan, under

svåra arbetsförhållanden och inom snäva ekonomiska ramar åstadkomma något på en gång spektakulärt överdådigt, konstnärligt, monumentalt, uppfostrande och festligt kring ett funktionalistiskt tema.

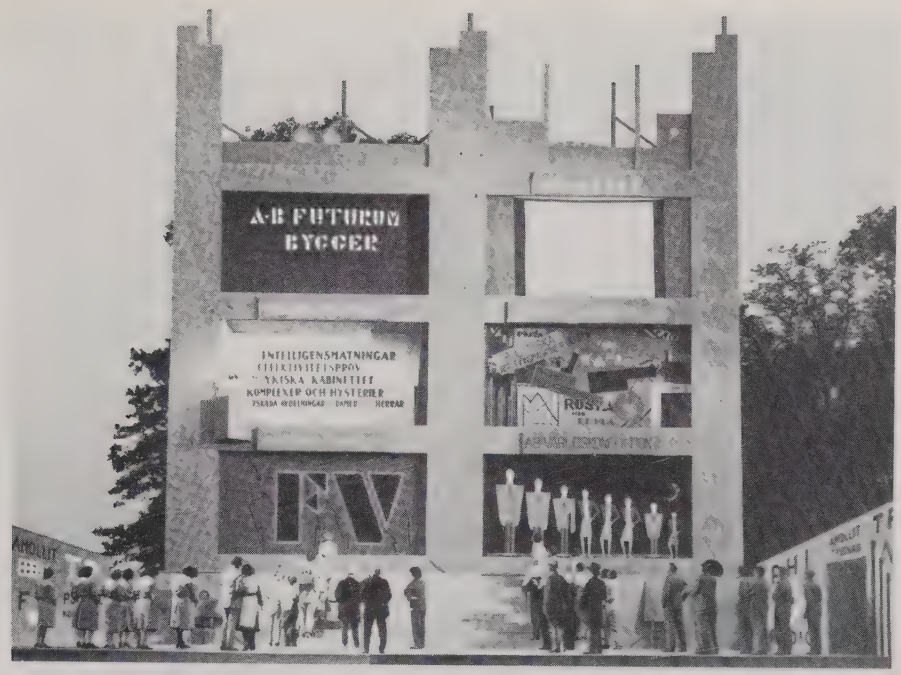
»Det stora bygget»

Det första av spelen anknöt till såväl namn som utformning direkt till ett av Stockholmsutställningens huvudämnen, modern arkitektur och industriell reklam. »Excentriskt festspel» kallades det i utställningens dagsprogram, där textförfattaren Sigfrid Siwertz gjort en resumé av innehållet.

Människor i olika åldrar står förundrade med blandade känslor inför ett ofullbordat ultramodernt jättebygge. Det Unga Paret, som söker ett hem, utsöndrar sig ur folkmassan men får av Den Himmelske Konferencieren veta att här kan inga människor bo. För att demonstrera byggets kommersiella funktioner kopplar Konferencieren på hela dess reklamapparat med blinkande neonskyltar och vrålande högtalare, och till ackompanjemang av denna ljus- och ljudkakafoni framför Robotarna, metallmänniskorna, en mekaniskt stel dans inför den förskräckta folkmassan. Plötsligt störtar en robot ur ledet och ber om ett människohjärta. Hans rop tas upp av människorna och för att lugna dem kallar Konferencieren på Manjana, framtidens skygga genius, som vid sin ankomst klagar över det gälla ljuset på planeten Jorden år 1930. På mängdens oroliga frågor svarar Manjana att ingen behöver frukta det grova framtidsmaskineriet: hur hårt och kallt det än blir i världen skall hon alltid vara »det svävande löftets skimmer över tingen». Till tröst sänder hon Drömmarna att dansa för människorna, som tar emot budskapet med stillsam glädje och förtröstan.

Det bevarade materialet kring uppsättningen, som till sin natur var än mer efemär än vanliga scenproduktioner, är tunt. Av fotografiskt material har en enda spelbild återfunnits som visar hela scenuppbyggnaden (bild 64). Fotot är väl att märka taget i dagsljus och ger ingen korrekt uppfattning om verkan av det neonlysande bygget mot kvällshimlen; för att uppnå denna effekt gavs de sex föreställningarna så sent som klockan 22. Som framgår av bilden hade man på festplatsen rest en estrad, som dels utgjorde ett brett men grunt spelutrymme med en centralt placerad trappa, dels uppbar ett vertikalt dekorbygge som fond. Husfasaden var konstruerad som ett ramverk med sex öppningar och avslutades upptill av antydda ställningar. Detta var byggnadsbolaget Futurums ofullbordade mastodontbygge, där endast affärer har råd att bo och fönstren därför utgörs av reklamskyltar. Ett av fönstren upptas av Futurums egen reklam, de övriga av Psykiska Institutet, där tidens neuroser botas, AB Fulgus Victoria för rekordartade bullerprestationer och Amollit för ljuddämpande uppfinningar, Tekniska Particentralen för politisk propaganda samt av AB Världskonfektion, som levererar standardiserade modeller i alla storlekar. Bygget flankerades av låga dörrförsedda plank, även dessa med reklamtext.[181]

Med ett undantag tjänade fasadbygget under hela föreställningen som självständig fonddekor till spelet och dansen, som försiggick på den smala scenremsan i förgrunden inklusive trappan. Skådespelarna agerade uteslutande pantomimiskt medan solostämmor och talkörer var inspelade radioröster, som gick ut via högtalare. Av balettinslag förekom bl. a. Michelinmännens dans,



64. Det stora bygget på Stockholmsutställningen 1930. Scenografi: Isaac Grünewald

Robotdansen och Drömmarnas dans i koreografi av Axel Witzansky, utförda av elever från Operans balettskola. Moses Pergament hade arrangerat musiken, som var inspelad på grammofon och sändes via högtalaranläggningen. Endast musiken till den jazzinfluerade Robotdansen, som nykomponerats av Pergament, utfördes av en levande fyramannaorkester.[182] De båda dörrförsedda sidoplanken på scenen fyllde således den dubbla funktionen att dölja skådespelare, musiker och teknisk apparatur, samt ge entré- och sortimöjligheter åt dansarna.

På Grünewalds dekorskiss[183] återfinns samtliga huvudelement, den vertikala fonden i sex fält, de antydda byggnadsställningarna överst och de två divergerande sidoplanken, men den saknar all detaljutformning såsom skyltar och reklamtexter. Estraden har asymmetrisk avslutning framtill och ett smalt övre spelplan baktill, däremot ingen trappa som på fotografiet. Den stort upplagda akvarellen är närmast en principskiss i färg över ytornas fördelning: estraden, planken och de sex olikfärgade »fönstren» inom ett rosa ramverk avtecknar sig som släta, självlysande fält mot intensivt lila botten. Trots en viss detaljplasticitet verkar skissen huvudsakligen genom sin intill abstraktion gränsande geometrisering av motivet. Tyvärr saknas uppgifter om huruvida något av skissens kolorit gick igen i den färdiga scenbilden. Kostymskisserna uppvisar samma karakteristika som dekorskissen med förenkling av formerna och färgsättning i stora hela ytor. Direkt hämtade från den kommersiella

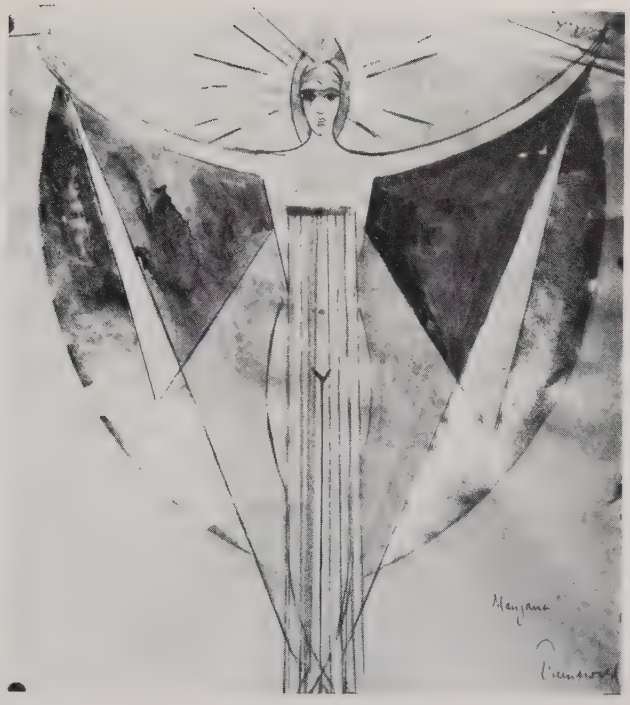
reklamannonsens figurvärld var Michelinmännen med ringar runt magen, medan dräktskissen till framtidsgudinnan Manjana är tidsbunden mer på det stilistiska planet än det modemässiga (bild 65).

Enligt uppgift från Moses Pergament utnyttjades bygget under spelets lopp på så sätt att ljus och ljud koncentrerades till ett av de sex reklamfälten i taget medan de övriga var mörklagda. Scenbilden fungerade i så fall som en s. k. »Kreislerbühne» med den skillnaden att det här handlade om mekaniska effekter i stället för levande skådespelare.[184] Det veterligen enda exemplet på fasadbyggets integrering i spelet var sluttablån, då Manjana uppenbarade sig högst upp bland byggnadsställningarna. Enligt Siwertz' resumé skulle hennes framträdande vara förenat med en viss ljusmystik, förebådat av »ett milt blått ljus» och följt av »en tyst eldstrimma», varefter »sällsamma blå blommor» skulle skjuta upp ur fasadens tegeltinnar. Detta var givetvis avsett att utgöra en hugsvalande kontrast till den föregående kakafonin av neonljus och megafonljud, och som sceniskt-poetisk idé ger det associationer till Strindbergs anvisning för slutbilden i »Ett drömspel». Det är dock osäkert om och i så fall hur detta förverkligades. I det högra översta reklamfältet för firma Amollit (bild 64) hade inmonterats en biografduk, på vilken det visades film, både med och utan ljud, såsom inslag i handlingen. Som sceniskt experiment är detta intressant då det är ett av de första exemplen i Sverige på användandet av rörlig film i en scenbild. Det är sannolikt att uppslaget, som snarast sorterar under regin och som hämtats från den politiska teatern, emanerade från Molander.[185]

Även med hänsyn till bristande kunskap om föreställningens detaljer kan man konstatera att tekniken intog en dominerande roll. Detta var helt i linje med själva utställningen, där presentationen av det nyaste i fråga om ljudteknik och framför allt ljusreklam beretts stort utrymme. De i spelet utnyttjade belysnings- och radioanläggningarna hade för reklamens skull utan kostnad ställts till festspelsarrangörernas förfogande av AB Philips, varför man får tänka sig att tekniken i det här fallet varit lika mycket mål som medel vid spelets utformning. Cyniskt nog blev »Det stora bygget», som innehållsligt var kritiskt mot tidens kommersialisering och mekanisering, en fin gratisreklam för just vad det ville varna för. Litet tillspetsat skulle man kunna säga att AB Philips roll härvidlag kom att motsvara dekorens AB Fulgus Victoria.

Grünewalds personliga insats vid uppsättningen är svår att precisera. Mycket talar för att han här i stor utsträckning agerade som mottagande part och utförde ett beställningsuppdrag, vars utformning var dikterat av en mängd utomkonstnärliga hänsynstaganden, därmed inte sagt att »Det stora bygget» som litterär och scenisk idé inte skulle ha förtjänat en mer konstnärlig gestalt än det nu fick. Av en sakligt övertygande recension framgår att det färdiga bygget bl. a. felproportionerats i förhållande till sin omgivning, vilket blev förödande: »Själva husbygget, som stod där på planen, påminde närmast om ett nätt kasperskåp . . . Att höra massornas jeremiader inför »det dånande huset», »där hjärtat är hemlöst» blev följaktligen huvudsakligen parodiskt».

Samme kritiker anmärker också på det pekpinnemässigt pedagogiska och



65. Isaac Grünewald: Manjana i Det stora bygget, 1930

pretentiöst livsfilosofiska innehållet, som i kombination med ett tålamodsprövande långsamt speltempo tydligen mynnade ut i en veritabel västgötaklimax:

»Manjanas luxuösa entré på kasperskåpets tinnar blev förberedd av pauser och körer, så att den månghövdade salongen satt med hjärtat i halsgropen i ängslan att framtidsvisionen strejkat under färden till vår jord 1930. Då det himmelska undret äntligen visade sig – vad fick man se, om inte en utstofferad revyprimadonna, direkt hämtad från närmaste utstyrselrevy! En skön framtid. Vid det här laget ansåg sig större delen av publiken ha fått nog och grep till flykten, till en tredjedel förbluffad, till en tredjedel snopen, till en tredjedel arg. Något festspel var det inte.»[186]

Scenbilden som den framstår på fotografiet ger verkligen ett oinspirerat intryck, de få målade inslagen är direkt dåliga och reklamen som sådan särdeles torftig både till invention och utförande. Det är svårt att tro att den skulle vara Grünewalds andliga egendom. Den ovannämnda dekorskissen är åtminstone festlig som färg- och formkomposition och har dessutom en dekorativ enhetlighet som i verkligheten gick till spillo vid tudelningen i spelscen och fonddekor. Diskrepansen mellan skiss och färdig scenbild är i det här fallet så stor att man svårligen kan dra några slutsatser beträffande arbetets förlopp eller fördelning.

»Stjärnan i triangeln»

Det andra festspelet begicks i slutet av augusti med i stort sett samma konstnärliga arbetsteam: Molander som regissör, Pergament som musikarrangör, Witzansky som koreograf. Upphovsman och idégivare var Grünewald, som personligen erhållit festspelsuppdraget, själv valt ut och anställt sina medarbetare och följaktligen var huvudansvarig, konstnärligt och ekonomiskt, inför utställningsutskottet.[187] Författaren Bertil Malmberg, som hade utarbetat Grünewalds uppslag till ett epos på blankvers, stod också för innehållsbeskrivningen i utställningens dagsprogram. Då denna på ett oefterhärmligt sätt speglar den romantiska grundstämningen i »Stjärnan i triangeln» återges här Malmbergs resumé in extenso.

»Detta spel vill visa, hur formen övervinner kaos. Det vill visa, och detta givetvis i sträng stilisering, hur det uraniska universum blir till, hur stjärnevärlden födes ur den gränslösa rymdens famn, detta formlöshetens demonrike, där likväl en längtan efter form höjer sina klagande rop och famlar efter uttryck, till sist gestaltande sig själv i bleka gasklot, vilka likna »aningar om solar och planeter». Men dessa aningar om solar och planeter förtätas efter hand till världar och verkligheter och kretsande solsystem. Undret har skett. Formen har segrat över slumpens skuggor, över ödsligheten, över tomheten och fasan, över kaos.

Formen är till sitt väsen ordning, all ordning är geometri, geometrin åter är uppbyggd på trenne grundfigurer: sfären, cylindern och konen. Formens seger över formlösheten kan sålunda enklast betecknas som de tre geometriska grundfigurernas triumf. Det är därför som sfären, cylindern, konen blivit detta spels symbol och emblem. Tillsammans bilda de en stjärna, sinnebilden för all strävan mot utveckling och fullkomning.

Men spelet vill icke endast måla formens seger i universum, geometrins kosmiska triumf, också mänsklighetens uppvaknande till formskapande bedrift vill det tolka. Det avser att giva en aning om urmänniskans kamp mot djur och mäktiga element, hennes blinda, paniska förfäran, hennes gränslösa hjälplöshet, att visa, hur hon äntligen börjar tänka, hur hon äntligen börjar förstå »de lagar vilka bygga hela världen», och hur hon skönjer de geometriska grundfigurerna bakom tingens slöja. Nu först begynner hon att skapa och att forma, att stapla sten på sten i kulturens oändliga byggnad; ur de enkla ursprungsformerna växa ständigt nya former, och sammanfattningen av dessa former är den mänskliga odlingens historia. Spelet leder oss fram till den innevarande tiden, vars form- och maktvilja det prisar utan att undandölja dess lyten. Rymdresan är förbi, färden genom sekler ändad, gränserna bliva trängre, spelet landar på utställningens festplats, mot vars stränder böljespeglingen vaggas av Stockholms oräkneliga ljus. Då giver sig av sig själv tanken, att staden där borta, byggd genom århundraden, skådande mot framtiden, är ett minnesmärke, även den, över formskapande människovilja och samtidigt ett levande föremål för vår egen, och därför slutar också spelet med en körhymn till Stockholm, de gamlas och de ungas.»

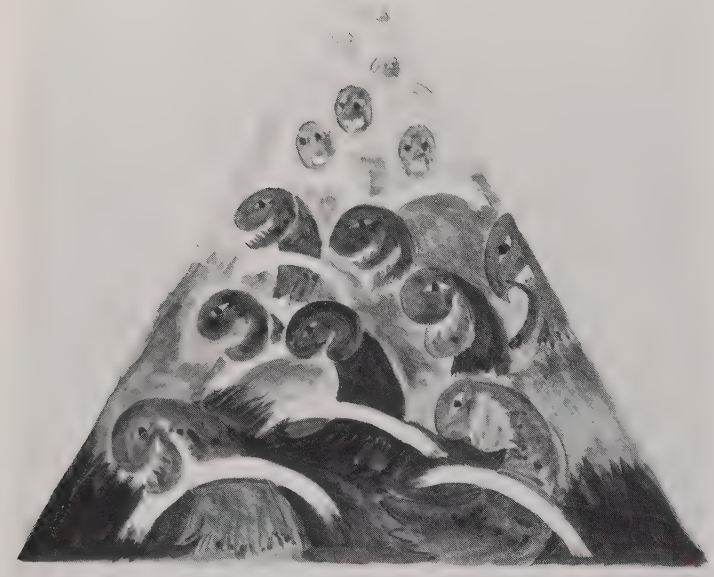
Innehållsredogörelsen ger förklaringen till valet av stjärnan som sinnebild medan titelrubrikens andra symbol, triangeln, har med dekorens utformning att göra, även om denna i sin tur hade en sinnebildlig innebörd. På festplatsen hade man låtit resa ett enkelt podium circa 2,5 meter över marknivån och förbundet med denna genom fristående trappor. Som fond till spelet hade vid scenens bakre kant spänts upp en stor duk i form av en likbent triangel, enligt uppgift 15 meter hög och med 14 meter bred bas.[188] Duken var avsedd för

projicering av Grünewalds färgbilder och var tänkt att framstå som en självlysande triangel i den mörka augustikvällen. På det grunda spelutrymmet framför projektionsduken skulle i första hand balett men även enstaka pantomimiska uppträdanden förekomma med de projicerade bilderna som fond och enda dekor. För ändamålet begagnades denna gång en speciell projektionsteknik som möjliggjorde att varje ny bild »växte fram» direkt ur den föregående, som samtidigt avtog i skärpa och långsamt försvann.[189] Med detta system kunde man uppnå en jämnt flytande bildrytm med rörliga form- och färgförändringar av närmast filmisk karaktär. I själva verket *var* det ersättning för rörlig färgfilm, som Grünewald ursprungligen tänkt sig.[190]

Det visuella inslaget i föreställningen bestod följaktligen av tvådimensionell dekor på fondduken i kombination med tredimensionell plastik på podiet. Utöver gruppbaletten förekom tre solodansare, vilka också framställde de pantomimiska avsnitten, Helga Witzansky som Kvinnan, Gunnel Nilsson som Flygaren, och Axel Witzansky i den dubbla rollen av Drakdödaren och Negerstepparen. Den av Pergament sammanställda musiken utgjordes med få undantag av idel glansnummer ur välkända operor, baletter och orkesterverk, allt i form av grammofoninspelningar; vissa ljudeffekter utfördes möjligen på »riktiga» instrument. Sammanlagt projicerades under spelets gång fyrtiosju olika bilder indelade i åtta grupper med pauser emellan, under vilka Malmbergs versstrofer gick ut över festplatsen via högtalaranläggningen, reciterade av skådespelaren Gabriel Alw i rollen som den för publiken osynlige Berättaren. Principen förefaller ha varit att varje textavsnitt deklamerades utan bild och med mörklagt podium. Under recitationen hann baletten göra entré via trapporna på scenen, varefter följde ett dans- eller pantomimavsnitt med podiet i strålkastarljus till simultant ackompanjemang av musik och i varandra övergående bildprojektioner.

Grünewalds skisser

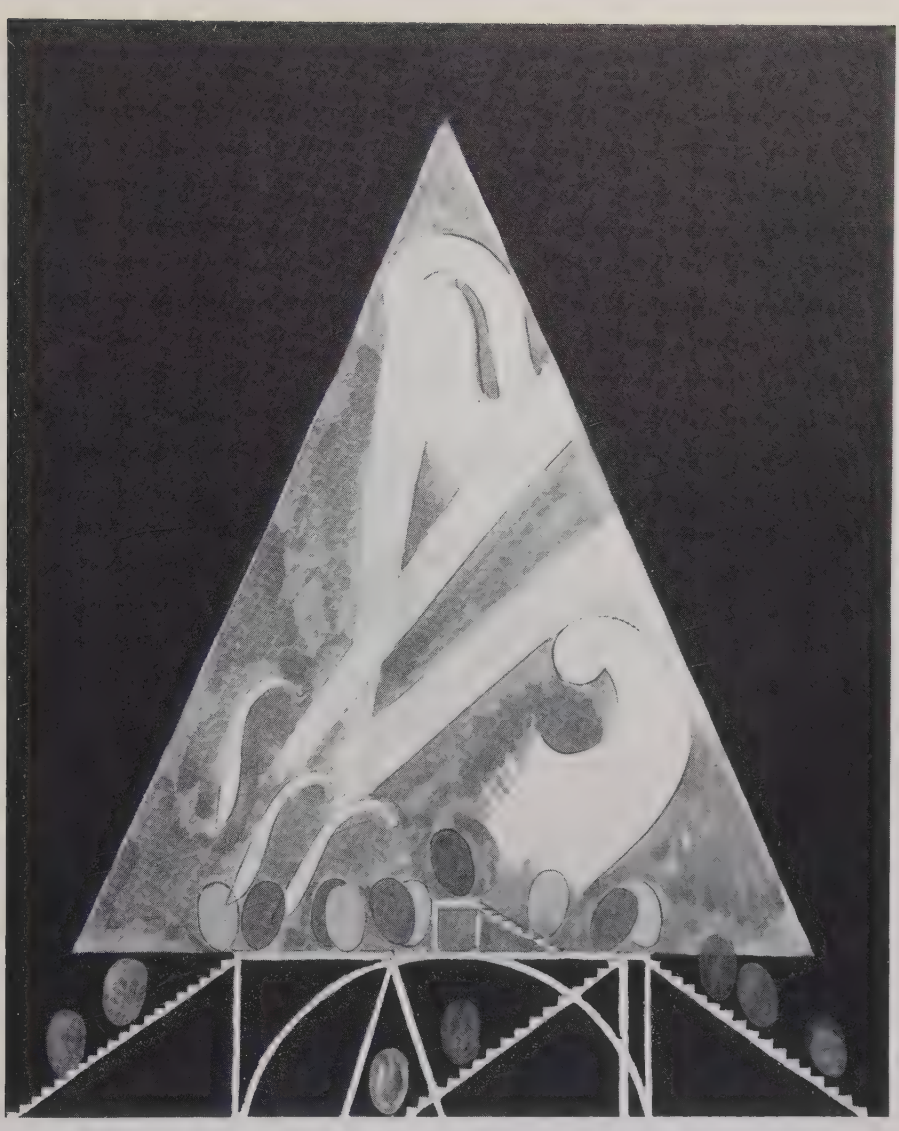
Antalet bevarade projektionsskisser till »Stjärnan i triangeln» uppgår till ett sextiotal, dvs. betydligt fler än de projicerade bilder som kom till användning i uppsättningen.[191] Motivet på skisserna har genomgående samma trekantiga form som projektionsduken, men triangelns måttförhållanden varierar något. På de fåtaliga skisser, där även podiet är intecknat, är triangeln spetsvinklig med betydligt större höjd än bas (bild 67) medan den på flertalet skissblad är i det närmaste liksidig. Konsekvent är endast beträffande de förstnämnda hela motivet insatt mot djupblå bakgrund, föreställande kvällshimlen. Ett par av dem har också påskrift med förklarande text, varför man kan tänka sig att det var dessa mer genomarbetade blad Grünewald lämnade in till utställningsutskottet som provskisser (jfr sid. 146), medan de övriga är utkast till respektive direkta förlagor för projektionsglasen, som framställdes i Malmö. Den liksidigt triangulära bilden stämmer också ur måttsynpunkt bättre överens med projektionernas slutgiltiga format enligt bevarade fotografier från föreställningen. För att baletten på podiet skulle avteckna sig effektivt mot fonden kunde man nämligen inte låta den projicerade bilden täcka hela duken utan



66. Isaac Grünewald: Projektion för Stjärnan i triangeln, 1930

måste man lämna nedersta delen av triangeln obelyst som en mörk fris bakom de uppträdande (bild 68), vilket Grünewald uppenbarligen inte räknat med i sina tidiga förslag.

Materialet till »Stjärnan i triangeln» uppvisar en motivisk och stilistisk variationsrikedom utan motstycke i Grünewalds scenografiska produktion, alltifrån föreställande bilder i expressiv stilisering över emblematiska motiv till rena form- och färgabstraktioner. I spelet om människan och den gudomliga geometrin fick naturligt nog de jordiska motiven den mest realistiska utformningen. Till denna grupp hör bilderna från växt- och djurvärlden under det kaos som rådde före formens seger (bild 66) men även från den jordiska tillvaron i modern tid, som illustreras med bl. a. funktionalistisk arkitektur och flygmaskiner. Till de intressantaste emblematiska motiven hör »Gudsögat» (bild 69), där de tre geometriska grundformerna tecknats in som iris och pupill. Den andliga odlingens historia, dvs. idébegrepp som »tanke» och »religion», illustreras med bilder i en glidande abstrakt skala från formationer, där element från urtiden ännu är igenkännliga (bild 67) över en allt hårdare konturering och stilisering av dessa till icke-föreställande kompositioner av ytor och linjer (bild 70). Somliga skisser är genomarbetade och har viss plasticitet, andra är summariska och bara delvis färglagda eller ytmässigt stiliserade i ett slags monumental affischstil, några har fauvistiskt elegant linjekurvatur, andra åter expressionistiskt uttrycksfull penselskrift. Även kva-



67. Isaac Grünewald: Stjärnan i triangeln, 1929–30. »De fria formernas dans»

litén är varierande, det förefaller som om de kosmiska och kaotiska visionerna fascinerat konstnären mest, medan nutidsmotiven är betydligt svagare. Genomgående är färgen – antingen den är fläckvis pålagd, plastiskt modellerad eller ytmässigt täckande – avgjort dominerande och underteckningen minimal. I ett par fall har Grünewald här för projicering tagit upp tidigare koncipierade motiv, dock endast sådana, som aldrig kommit till sceniskt utförande. Hit hör rymdens utformning, både form- och färgmässigt, för scenbilden »Indras vagn» i »Sakuntala» (färgbild III) och landskapskompositionen för »Älvskog» i »En midsommarnattsdröm» (färgbild VIII) varifrån pastellskalan,

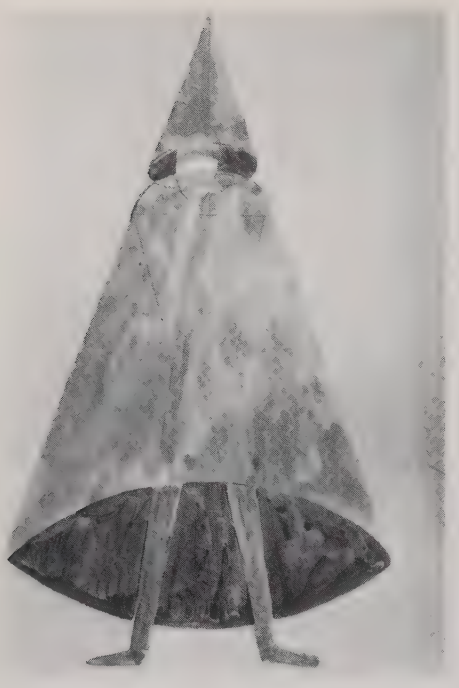
68. Stjärnan i triangeln på Stockholmsutställningen 1930. »Jazzfresk». Scenografi: Isaac Grünewald

den transparenta tekniken och vissa växtformer hämtats för att nu lanceras som ett djungelmotiv. Själv har Grünewald karakteriserat sina projektionsbilder som »fria fantasier, bestående i paralleller mellan de ursprungliga elementen och de moderna byggnadsformerna».[192] Utan att lägga alltför djupsinniga aspekter på temat finner man också hur formella detaljer upprepas, hur nutiden så att säga speglar kaos. Sfären som grundelement har samma form och karaktär som »gasklotet» från urtiden, blixtens zigzagformer återkommer i skyskrapornas artificiella ljuskäglor, flygmaskinen avtecknar sig mot moln liknande dem som föregår formens seger, etc. Den enda parallellen av egentligen sublim syftning har redan omtalats (jfr bild 66 o. 67): den moderna civilisationens andliga kultur är trots allt otänkbar utan de första, primitiva livsyttringarna.

Beträffande kostymskisserna råder i ett par fall osäkerhet om attributionen till just »Stjärnan i triangeln», då samtliga saknar påskrift. Kostymerna var avsedda för baletten och solisterna, och det gällde att för tredimensionellt utförande finna former kongruenta med projektionerna och med spelets innehåll. Bland de namngivna dansnumren återfinns Kaosdans, Klotdans, Konens, Cylinderns, Sfärens och Fria Formers dans, pantomimiskt utfördes bl. a. en drakstrid och en befrielsedans. De geometriska grundfigurernas dräkter visar hur gestalten helt och hållet omvandlats till respektive grundelement. Konen bär en enfärgat skär kostym med konspetsen som »hatt»

69. Isaac Grünewald: Projektion för Stjärnan i triangeln, 1930. »Gudsögat»

70. Isaac Grünewald: Projektion för Stjärnan i trianglen, 1930



71. Isaac Grünewald: Balettkostym för Stjärnan i triangeln, 1930

(bild 71), Cylindern en dräkt i enfärgat turkos. Skissen visar hur man här måste göra en öppning i det tubformade höljet för dansarens ansikte. Figurerna i Klotdansen hade Grünewald utformat associativt genom utbildning av vissa anatomiska detaljer till olika stora klot: gult huvud, grön armbågsled och blå knäled ; det röda klotet håller gestalten i händerna som en jättelik boll. På skissen med påskriften »De fria formernas dans» (bild 67) har Grünewald satt in dansande röda och gula ovaler, dvs. ännu en geometrisk figur, ellipsen, till vilken kostymskiss saknas. Två par dansande vingförsedda figurer är antagligen exempel på andra Fria Former. Dessa har prickiga eller regnbågsrandiga vingar och för övrigt enfärgat neutral grundkostym och runt odifferentierat huvud liksom Klotet. På motivisk och stilistisk grund kan en oattribuerad dräktskiss till en knäfallande mansfigur med spänd pilbåge identifieras som Drakdödaren. Till de mer osäkra hör diverse djur, stiliserade fåglar och robotliknande gestalter.

Utöver rena kostymskisser finns akvarellerade teckningar till de två jättedrakar, som förekom i en av pantomimsekvenserna. Teckningarna visar deras tilltänkta uppdelning i åtta fristående, dekorativt mönstrade segment, som vart och ett bärs upp av en dold dansare. Däremot saknas skisser till de dekorelement eller sättstycken vilka lär ha förekommit på podiet.[193] Som helhet är dräktskissmaterialet endast ur kompositionell synpunkt konstnärligt intressant, medan utförandet är skäligen torrt och schematiskt.

Om formsymboliken således är både klar och konsekvent genomförd är Grünewalds här begagnade färgsymbolik, om också lika konsekvent, mindre

omedelbart iögonfallande. Huvudprincipen tycks vara att grundelement motsvaras av grundfärger, av vilka Grünewald betraktar rött, gult och blått som de primära (grönt går ju att få fram genom blandning). Liksom geometrin är av gudomligt ursprung är också de spektrala grundfärgerna i första hand knutna till kosmiska, sfäriska och gudomligt-symboliska motiv (bild 69), blandade och smultna färger däremot till jordiska företeelser. Människan är dock av gudomligt ursprung och förekommer som gul yta med konturering i rött och i blått (bild 68). Till de i nämnda grundfärger hållna projektionsskisserna hör planetsystemet, cylindern, konen, sfären, stjärnan, »Gudsögat» och människan, till de i mer smutsade färger bilderna från djur- och växtriket, diverse molnformationer, modern arkitektur och abstraktioner. Beträffande de sistnämnda – dessa var, som vi sett, icke-föreställande illustrationer till abstrakta begrepp såsom »tanke», »liv» etc. – tycks gälla att antalet färger tilltar i takt med motivets ökade abstraktionsgrad: ju mer andligt komplex den mänskliga tillvaron blir, desto färgrikare (jfr bild 67 o. 70). Den symboliska färgleken går igen även i kostymeringen. Figuren Klotet har fyra »bollar», en i varje grundfärg, och de vingförsedda Fria Formerna klothuvuden i rött, blått, gult och grönt. Skenbart stämmer färgsystemet inte in på figurerna Konen och Cylindern, som fått skär respektive turkos kostym. Här har Grünewald i stället utgått från spelets huvudemblem, stjärnan, bestående av en röd kon, en blå cylinder och en gul sfär projicerade ovanpå varandra mot en vit stjärna. Genom blandning bildades här en turkos tub och en skär triangel, vilka alltså färgmässigt transponerades direkt till dansande tredimensionella figurer på podiet (bild 71). Detta laborerande med grundfärger i kombination med geometriskt-abstrakta former för osökt tanken till orfismen och dess optiska system, i synnerhet som Grünewald i flera av skisserna uppnått stark lyskraft genom ljusbrytningseffekter och färgkontraster (bild 69). Även utformningen av enstaka dräkter associerar till de regnbågsliknande spektralkonstellationerna i vissa av Robert Delaunays orfistiska verk.

Försök till festspelsrekonstruktion[194]

Trumpetfanfarer förkunnade att spelet tagit sin början, varefter som uvertyr spelades den av Pergament nykomponerade Hymn till Stockholm, exekverad av Kungliga Göta Livgardes f. d. musikkår. Under prologen framträdde och borttonade långsamt på duken en emblematisk konstellation av de geometriska grundfigurerna.

»Fanfarer, blås. – Glanshungriga publik
ni alla som ha samlat eder här
till detta skådespel, jag talar till er
som spelets kommendant och kommentator.
Jag ensam råder över dukens liv
och podiets dansande och deras skuggor,
och det är jag som tolkar, vad som sker.
Det är ej någon vanlig ögonfägnad,

som jag är kommen för att bringa eder.
Nej, jag vill visa er i bild och dans,
hur världen blivit till, hur alla solar,
och hur planeterna begynt sin färd
i matematiskt föreskrivna banor.
Och jag vill visa er, hur jordiskt liv
utformats och fullkomnats mer och mer.
Men detta vill jag måla för er syn
allenast under sköna liknelser,
dem jag i ord vill söka tyda för er.
Och skulle någon icke fatta allt,
så som jag velat det och tänkt och menat,
han ginge ändå icke lottlös bort,
om blott en aning av den skaparvind,
som outgrundlig viner genom världen
berört hans tinning med sin fjärran fläkt.
Spelet kan börja. – Innan tingen voro
och jord och stjärnor blivit till, var Kaos,
den blinda, vilda formlöshetens värld.»

Till musik ur Stravinskijs balett »Eldfågeln» framträdde nu det animala kaos i violett och grönt på duken (bild 66), åtföljt av ett par amorfa bilder, som genom gradvis distinktion till slut bildade ett lysande planetsystem av solar, stjärnor etc. i rött, gult och grönt mot djupblå botten. Under denna bildsvit dansades Kaosdansen, en stor balett, som avtecknade sig i grönt strålkastarljus mot den svarta bakgrundsfrisen likt »fosforlysande gröna ormslingor som i sitt glidande linjespel ett ögonblick starkt påminde om Matisses berömda framställning av dansen». Härefter tonade bild och musik bort och baletten kunde göra sorti i mörkret.

»Men något fanns i själva formlösheten,
där fanns en längtan efter form, och mark,
nu trädde töckenlika klot av gas
som aningar om solar och planeter
ur Kaos fram, och de förtätades
och blevo alla till en jättesfär,
så ödslig i sin prakt, att den begrät
sin egen ödslighet med gyllne tårar.
Men dessa tårar voro himlakroppar,
och plötsligt lyste runt omkring
oräkneliga världsklot, och bland dem
var jorden ett, och här begynte nu
urmänniskan sin ångestfulla kamp
mot jättedjur och djungelns alla fasor
och kröp och skälvde och förfärades
vid elementens dån och raseri.»

Efter detta textavsnitt följde en lång svit av sjutton projektionsbilder, vilken inleddes med en sfärisk formation, omgiven av en oregelbunden aura. Sfären började stråla och släppa ifrån sig små droppformade element (»gyllne tårar») som långsamt förvandlades till runda planeter. Under himlakropparnas daning dansades i dominerande blått ljus Klotdansen till musik ur Beethovens

åttonde symfoni. Av de många kloten förstorades så småningom planeten jorden med sina vagt skönjbara kontinenter, varefter ur ett par vegetativt associativa bilder utvecklades motiv från växtriket, en havsbotten med vajande sjöväxter i skiftande blått och orange och ett blommande exotiskt fantasilandskap i pastell och vitt, föreställande djungel. Denna omvandlades i sin tur till stora stiliserade moln, och mot denna bakgrundsbild till musik ur Sibelius' »Kung Kristian II» utspelades på podiet den dramatiskt-pantomimiska kampen mellan naturen och människan. Två jättedrakar kämpar, den ena dör och den överlevande anfaller Kvinnan, som räddas av Mannen–Drakdödaren, varefter man dansar Befrielsens triumf. Den glada stämningen bryts emellertid av ett annalkande oväder och molnprojektionerna, som under pantomimspelet flera gånger ändrat färg och karaktär, bildar nu en olycksbådande lila och smutsröd åskmolnshimmel med starka blixtsken, även (instrumentalt?) åskmuller hörs. Det ensamma människoparet visar alla tecken till fruktan, men då framträder på duken till Beethovens nionde symfoni »Gudsögat» (bild 69).

»Urmänniskan
förvandlas långsamt, hennes skumma öga
uppklarnar och besjälas, och hon ser
de lagar, vilka bygga hela världen.
Ur hennes hjärta stiger tanken fram,
den skapande, den fria mänskotanken
och spårar plötsligt bakom allt som är
den gudalika geometrien, ett spel
av former, vilka alla bäras upp
av sfärens, konens och cylinderns form,
de grundfigurer, vilka sammanförda
gestalta andelivets högsta bild:
stjärnan – – –.»

Efter denna text följde i tur och ordning bildprojektioner av cylindern, konen och sfären i monumentalformat, varefter dessa former i blått, rött och gult, projicerade ovanpå varandra mot en sexuddig stjärna, tillsammans bildade spelets huvudsymbol. Under denna bildsekvens utfördes i kallt blått och vitt strålkastarljus danser av »till synes självdansande geometriska figurer» (bild 71) samt spelades musik av Tjajkovskij och Bizet (»L'Arlésienne»).

»I samma ögonblick som människan
sett dessa geometriens grundfigurer
i allt och bakom allt och överallt
begynte hon att bygga och att skapa,
och ur de enkla ursprungsformerna
framväxte nya, ständigt nya former,
oändligt skiftande, oändligt många,
som gåvo sin gestalt och egenart
åt tempel, städer, tankar och kulturer,
musik och dikt och religion och liv.»

Så snart texten var avslutad framträdde den första abstrakta projektionsbilden (bild 67). Motivet, till en början blekgrönt och vitt, skiftade sedan över gult till rött, därefter med långsamt föränderliga och alltmer hårdnande former i allt fler färger fram till två ytmässigt abstrakta kompositioner (bild 70). Under denna sekvens av sammanlagt åtta bilder utfördes i grönt och vitt ljus Fria Formers dans till musik ur Gounods opera »Faust» samt Stjärndans i rött och blått ljus till obekant musik av Tjajkovskij. När den sista abstraktionen tonat bort tog Berättaren åter vid.

»Här har jag visat eder formens makt
att sig föryngra och att sig förnya,
att bliva till ett träd med tusen grenar
och oupphörligt sätta blad vid blad.
Det finnes inga gränser, intet slut
och intet mått för dess förvandlingar,
och kring ett oavbrutet växelspel
av möjligheter rundar sig dess krona.
Men alla former äro talesmän
för skilda tiders pockande begär,
de solbelysta och de dagsförgätna,
och jämväl det förvridna finner uttryck
i livets gester, konstens geometri.
Se hit, här dansar in ett muntert följe,
rätt vackert pyntat, idel karnevalsfolk,
men gissa vad de heta? Sjuka lustar
och hämmingar och feber heta de
och seklets ångestpinade grimaser.
De röra sig som dockor, marionetter,
men tidens hjärta slår i deras bröst –
ett ganska ensamt och förtvivlat hjärta.»

Tidens hjärtslag markerades instrumentalt med trumslag och cymbaler under eljest total tystnad, samtidigt som Människan framtonade på duken (bild 68) till en början med figuren helt i gult, sedan i vitt med först röd ytterkontur och sedan blå, därefter med alla nämnda färger samtidigt. Med den använda projektionstekniken bör effekten av filmiskt rörlig, marionettlik gestalt verkligen ha kunnat uppnås. Denna bildsvit var rubricerad »Jazzfresk» och visades till ackompanjemang av den jazzinfluerade Show of Shows, medan baletten i hårt vitt strålkastarljus utförde ett modernt dansnummer med Negerstepparen som centralfigur och nutidssymbol.

»Låt vara att vårt sekel släpar tyngden
av mycken ångest, att det hänger lod
av skam och skuld vid själens dunkla drömmar,
det står dock fast, och det skall ropas, jublas,
att ingen människa har flugit förr.»[195]

Efter en projektion med bubblande vita och bruna moln mot grönblå himmel följde tre bilder med antytt funktionalistiska arkitekturmotiv, och slutligen framträdde ett stålglänsande mörkblått flygplan i diagonal mot smaragdgrön himmel med stiliserade röda moln. Under denna bild dansades i

blå och gul belysning Aeroplandans med Flygaren som solist till musik ur Dukas' opera »Trollkarlens lärling». Sedan följde epilogen, som utgjorde på en gång sammanfattning, reverens för Stockholmsutställningen och lokalpatriotisk apoteos.

»Se er omkring. Se denna stad, som byggts
till synes blott för några månader
och för en nordisk sommars korta dröm
och ändå bär på idel framtidslöften.
Här talar geometriens genius,
här vill den naken träda er till mötes,
löst ur de höljen, som den ofta burit,
och vara vida synbar för envar.
Se er omkring. Se denna ljusa stad,
se stjärnan över den, cylinderns, konens
och sfärens gyllene treenighet.
Men bortom denna stad, vår framtids stad,
och runt omkring, där ligger våra minnens,
århundradenas stad, de längst förflutnas.
Glöm icke den. Bär med det hädanfarna
in i er framtid av metall och glas.
Så låt oss här på denna mark, som vigts
åt framtidsstaden, åt det kommande,
tillsammans hylla den som har bestått
sekler igenom. Hell vårt hjärtas stad.
Må den med allt den äger av förgånget
tryggt växa in och leva i det nya.
Ty samma strävan livar Nu och Då,
och samma dröm som rest de ålderstigna,
de vördnadsvärda husen och palatsen
för ännu passare och vinkelmått.
Hell, Stockholm, hell!
Hell Djurgårdsekarna, där lyran sjunger,
och Bellmansskuggorna i grändens natt.
Hell, kungaborgens ädla geometri,
den förebildliga, som vi beundra,
och Strömmens brus och dina kyrkogårdar.
Hell det som skiljer oss, hell, det som binder.
Hell, Stockholm, hell, det forna och det nya.»

Som sista bild framtonade under recitationen Strömmens klargröna vatten med en guppande röd båt och i fonden den gyllene silhuetten av den »förebildliga» kungaborgen i lätt kubisering, varefter uvertyrens Hymn till Stockholm, nu som körverk framfört av Stockholms Allmänna Sångförening, avslutade spelet.

Kommentar och kritik

Hela föreställningen tog en dryg halvtimme, vilket innebär att speltempot var högt och att de olika momenten avlöste varandra utan pauser. En blick i inspicientexemplaret räcker för att konstatera att »Stjärnan i triangeln» var en tekniskt komplicerad uppsättning, om också inte tekniskt dominerad på sam-

ma sätt som »Det stora bygget» (även denna gång svarade Philips för den tekniska utrustningen). Enbart »timing» mellan reciterade och illustrerade avsnitt fordrade sinnesnärvaro och påpasslighet. När Alw var färdig måste mikrofon och högtalare stängas av, de sex mot podiet riktade strålkastarna tändas – föreställningen innehöll sammanlagt nitton ljusmoment – och projektionsapparatur och grammofon startas, och så snart varje bildsekvens var avslutad skulle strålkastarna släckas, Alw förvarnas, grammofon och projektorer stängas av, mikrofonen öppnas osv. Missgrepp härvidlag kunde bli förödande. Av pressen att döma förlöpte det hela tekniskt oklanderligt, vilket erfarna teatermän bland recensenterna med rätta gav en särskild eloge.

Det kan tänkas att just de tekniska förutsättningarna orsakade en viss diskrepans mellan Grünewalds vision och verkligheten. Det jämförande fotografiska materialet är mycket begränsat men ger ändå en uppfattning om fundamentala skillnader mellan konception och slutlig scenbild. På de skisser, som här betraktats som de tidigaste (bild 67), dominerar bildtriangeln genom mått och proportioner på ett annat sätt än på fotografierna dels genom att bilden fyller ut hela trekanten, dels genom att den på båda sidor går långt utanför podiets horisontalplan, som på skissen är ganska litet. Huvudskillnaden är emellertid att Grünewalds tilltänkta podiekonstruktion av tydligt fristående trappor och asymmetriskt genombrutna ställningar i verkligheten reducerades till en plywoodskiva framför scenens underrede. Till denna överfördes ställningarnas dekorativa mönster som måleri med en givetvis radikalt annorlunda och mindre dynamisk verkan som resultat, i synnerhet som podiet gjordes betydligt bredare än bildduken (bild 68). Vad Grünewald ursprungligen tänkt sig var i själva verket en konstruktivistisk »spelmaskin» av kontinental modell, där artisterna skulle kunna grupperas och fördelas rytmiskt i olika plan och formationer, medan det kom att utföras som en helt konventionell scen med målad front. Sannolikt blev det en teknisk nödvändighet, eftersom utrymmet under scenen behövdes som omklädningsrum för baletten, eventuellt också för en del teknisk personal och apparatur. I princip är det exakt samma fenomen som tidigare: ett visionärt program som på grund av tekniska hänsynstaganden, felproportionering m. m. banaliseras och slätas ut.

Bristen på bildmaterial gör det svårt att bedöma de färdiga kostymerna, som tillverkats på Holms ateljé. Det är möjligt att man i flera fall nöjde sig med att stilisera enbart genom masker och hela kroppstrikåer. Kostymerna för de geometriska figurerna måste däremot ha utförts i styva material med inbyggda ståltrådsställningar och liknande.

Kritiken var övervägande positiv. I allmänhet var man betydligt mer imponerad av den visuella gestaltningen än av det filosofiskt-spekulativa innehållet som många fann pretentiöst, några till och med parodiskt. »Som dekorativt arrangemang var . . . festspelet n:r 2 i stort sett mycket lyckat», skrev Gösta M. Bergman. »Ett par av scenerierna voro i deras djärva utformning helt enkelt briljanta... svårigheten var bara att finna överensstämmelsen mellan hörselsensationerna och synförnimmelserna och tyda podiespelets gåtor. Den som däremot blundade för programmet, slog dövörat till så fort Gabriel Alw

öppnade munnen, och endast i salig, ofilosofisk oskuld satt och njöt av det dekorativa färgspelets rytmer mot bakgrunden av trekantseglets rörliga bilder, hade full valuta för sin halvtimme och kunde gå hem med ogrumlad hjärna.» Samme kritiker ansåg dock att kvalitén på särskilt baletterna sjönk mot slutet och att det avslutande lokalpatriotiska numret var omotiverat. Gotthard Johansson frågade sig om inte den vidlyftiga symbolapparaten var »en något utförlig förevändning till den ögonfägnad, som nog i själva verket författarens försäkringar till trots är spelets summa». Han berömde i synnerhet kaosformationerna, de geometriska dansfigurerna samt drakstriden, som »var fyndigt och koloristiskt glänsande utformad», och karakteriserade sammanfattningsvis »detta symboliskt stiliserade bildspel som ett förträffligt uttrycksmedel». Direkt negativ var egentligen bara Per Lindberg, som ansåg att Grünewald visserligen åstadkommit »en målerisk föreställning» men med »en till den grad naiv förenkling av det högst allvarliga ämnet, att resultatet avgjort bäst lämpar sig som barnspektakel».[196] Märkligt nog är det ingen recensent som kommenterar uppsättningens karaktär av experiment och – åtminstone för Sverige – sceniskt-konceptionell nyhet.

Utformningen av »Stjärnan i triangeln» måste ses mot bakgrunden av de talrika sceniska experiment med kombinationer av musik–bild–rörelse, som särskilt under 20-talet görs på kontinenten. Utgångspunkten för de flesta var Wassily Kandinskys teaterestetik, formulerad redan 1912 i dennes artikel Über Bühnenkomposition, publicerad i Der blaue Reiter. Kandinskys »allkonstverk» var en syntes av teaterns grundläggande, i sig abstrakta och självständiga element: den musikaliska rörelsen, färgrörelsen och den dansrytmiska rörelsen, vilka renodlade kunde förenas i ett oändligt antal olika, harmoniska eller dissonanta, kombinationer. För realiserandet av denna syntetiska teater tänker sig Kandinsky bl. a. rörligt föränderliga färgbilder i abstrakta mönster (projektioner), klangliga effekter av instrument eller mänskliga röster (även recitation), olikfärgat dynamiskt ljus och rytmisk rörelse i form av abstrakt balett eller pantomim.

Även futuristiska och dadaistiska experiment med musik, färgprojektioner och recitation hör till bilden av 20-talets syntetiska teater. Utan någon förankring i den teoretiska debatten kom Svenska Baletten i Paris att samtidigt göra insceneringar där musik och rörelse (dans) kombinerades med abstrakt bild, dock ej projicerad utan målad.[197]

Även om i Stockholm både lekmän och fackmän var till stor del okunniga om den programmatiska bakgrunden till festspelets utformning var tydligen utställningspubliken entusiastisk för »Stjärnan i triangeln». Utöver planerade tre föreställningar gavs ytterligare tre inför fullsatt festplats, och sammanlagt bör uppskattningsvis minst 20 000 personer ha sett spelet. Sista föreställningsdagen hade Svenska Dagbladet en notis införd under rubriken »Låt Stjärnan få fortsätta!», där man beklagade att Nöjesavdelningen trots förfrågan av planeringsskäl inte kunde ge fler repriser: »Det är synd, ty detta festspel har verkligen slagit an, och det är säkert många som ännu inte hunnit se det och som trott, att det skulle ges många fler gånger så intresserat som det mottagits av publiken.»[198]

Grünewalds insats vid Stockholmsutställningen 1930 ter sig i efterhand, särskilt beträffande »Stjärnan i triangeln», självständig och nydanande. Ut-

ställningsledningen bör ha varit ytterligt nöjd med detta festspel, som utan att göra avkall på konstnärlighet och originalitet var både spektakulärt, monumentalt, »uppfostrande» och jämförelsevis billigt. Bägge festspelen är intressanta exempel på om inte negativa så i varje fall skeptiska inlägg i debatten Människan kontra Maskinen vid en utställning, som i sig var en demonstration av industriell och teknisk utveckling. Effekten av spelen som debattinlägg upphävdes väl delvis av deras något naiva och pedagogiskt övertydliga budskap. I fallet »Stjärnan i triangeln» förvånas man också över det i jämförelse med utländska förebilder konventionella musikurvalet. En anledning till att »Det stora bygget» blev konstnärligt ofullgånget var dålig planering och därav följande tidsbrist, och det förefaller som om man till sist bokstavligen blev tvungen att koka soppa på en spik. Enligt den ursprungliga innehållsbeskrivningen av »Stjärnan i triangeln» som Grünewald lämnade in till utställningsutskottet tänktes nämligen detta spel sluta med att »tekniken, herraväldet över yttervärlden synes på väg att bli självändamål» samt mynna ut »i en varning för den upplösning och det barbari . . . som blir följden av en civilisation, som i stället för att underordna sig och tjäna ett ideellt syfte, är sig själv nog».[199]

Denna pessimistiska avslutning har ingen likhet med det slut »Stjärnan i triangeln» verkligen fick, inte heller med Grünewalds egen beskrivning tre veckor före premiären: »Det hela är optimistiskt hållet och skall sluta med en hyllning till de moderna form- och färgelementen» (jfr not 199). Det verkar faktiskt som om man lyft ut det först planerade slutet och med det som utgångspunkt hastigt kokat ihop »Det stora bygget», medan »Stjärnan i triangeln» i stället fick en apoteotiskt-nationell final à la Hjalmar Bergmans refuserade utkast (jfr sid. 146). Däremot vet vi inte huruvida detta i så fall var Grünewalds, Molanders eller utskottets idé.

Bildspråk och arbetsmetoder

Det är ytterst sällsynt att man till sitt förfogande har ett bevarat scenografiskt »idealmaterial», där man kan följa utvecklingen från konstnärens första impulser vid konfrontationen med dramat till de färdiga scenbilder, som slutligen möter publiken. Ett sådant idealmaterial skulle omfatta en fullständig samling skisser i form av studier, utkast och slutgiltiga dekorförlagor, konstruktionsritningar, modeller, kompletta tekniska beskrivningar av scenlösningarna och en mångsidig uppsättning av scenfoton, spel- och rollbilder. Av ovan behandlade uppsättningar är det ingen enda som uppfyller dessa krav; närmast idealet kommer i det fallet »Oberon». Endast till »Oberon» och »Sakuntala» har återfunnits material som med säkerhet kan sägas vara primärt i betydelsen att det avspeglar Grünewalds egna impressioner och intentioner på ett mycket tidigt stadium av den scenografiska planeringen. De två arbetsböcker det rör sig om är inbördes olika. Till »Sakuntala» är det ett maskinskrivet pjäsexemplar[200] där Grünewald gjort anteckningar och blyertsskisser på textsidornas tomma baksidor, till »Oberon» en skissbok[201] med stora blad innehållande scenbildsutkast, planer över dekorationernas tilltänkta uppställning och därtill hörande beskrivande text samt diverse anteckningar rörande kostymer, rekvisita, färgsättning och belysning. I det senare fallet får man tänka sig att Grünewald samtidigt haft ett textexemplar och/eller ett klaverutdrag till »Oberon» tillgängligt under arbetet.

Anteckningarnas art och skissernas karaktär i dessa arbetsböcker sammantagna gör det möjligt att dels i någon mån rekonstruera konstnärens metodik vid förberedelsen för sceniska uppgifter, dels dra vissa slutsatser rörande skissernas inbördes kronologi även till andra uppsättningar. Av den anledningen behandlas under samma rubrik några hittills ouppmärksammade eller felattribuerade scenbildsskisser, där den stilistiska analysen har varit till hjälp. Dock bör understrykas att nämnda arbetsböcker är så gott som samtidiga – från sommaren och hösten 1922 – och följaktligen i första hand berättar om Grünewalds arbetssätt i början av hans scenografiska bana, medan vi vet jämförelsevis litet om i vad mån rutin och ökad erfarenhet senare kom att ändra hans arbetsvanor.

Med bildspråk avses här i första hand förekomsten och begagnandet av motiv som är så pass frekventa i Grünewalds scenografi att de kan uppfattas som specifika teatermotiv. En analys av dessa kräver, förutom jämförelser med konstnärens monumental- och stafflikonst, vissa utblickar mot hans teaterarbeten efter år 1930. För Det Kongelige i Köpenhamn gjorde Grünewald 1933 scenografin till Kaj Munks bibliska drama »De Udvalgte».[202] Två år senare utförde han skisser till Strindbergs »Ett drömspel»[203] för Dramaten; i den färdiga föreställningen, som gavs i regi av Olof Molander, hade Grüne-

walds insats reducerats till scenbildernas fondprojektioner medan övrig dekor och kostymer utförts av Sven Erik Skawonius. Återstående scenografiska arbeten gjordes samtliga för Operan i Stockholm: Nathanael Bergs »Judith» 1936 och Hilding Rosenbergs »Lycksalighetens ö» 1945, båda i Harald Andrés regi, samt Ture Rangströms »Gilgamesj», ännu ofullbordad vid Grünewalds hastiga bortgång 1946.[204] Hans få revyarbeten har i detta sammanhang ingen relevans. Uppsättningarna återfinns i kronologisk följd å sid. 263.

Från drama till skiss

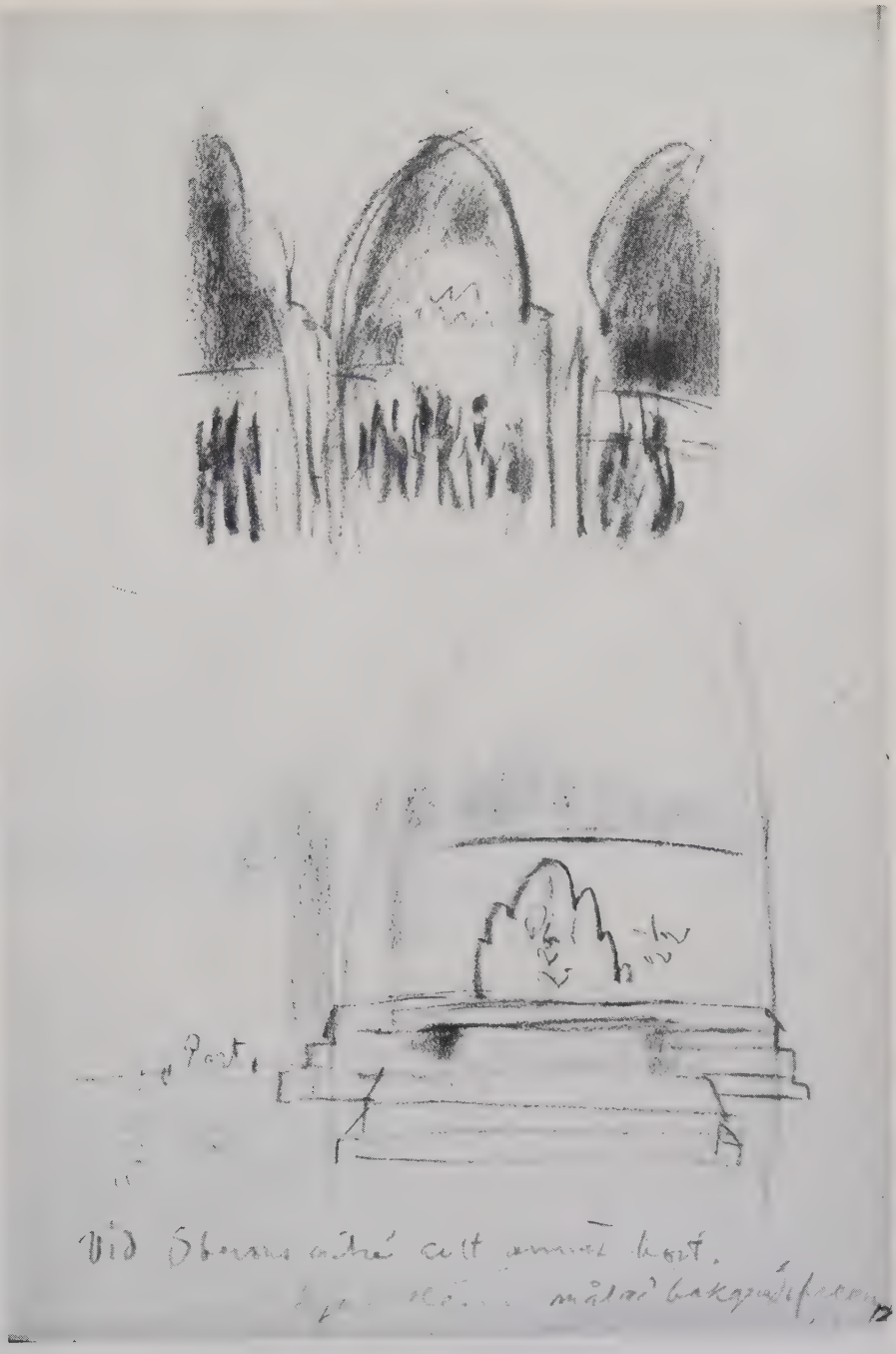
Givetvis utan att man definitivt kan avgöra i vilken ordning skisser och kommentarer nedkastats i arbetsböckerna tycks det, som om Grünewald brukade börja med att i texten stryka under alla slags scenografiskt viktiga upplysningar, både scenanvisningar i vanlig bemärkelse och i själva pjästexten förefintliga uppgifter om miljö, färger, dräktdetaljer etc. Ibland verkar det som om texten i första hand framkallat intryck av material och strukturer: glänsande och ljusreflekterande eller matta och ljusavstötande, »groft» eller »fint» tyg. Även andra anteckningar ger intryck av att vara primära såtillvida att en viss scen gett konstnären en bestämd färg- eller formupplevelse, som i så fall varit mycket deciderad av typ »citrongult» (palatsinteriören i »Sakuntala»), »turkosblått» (Emirens palats i »Oberon») eller »abstrakta dekorationer» (slutscenen i »Sakuntala»). Eljest förefaller det som om Grünewald först långsamt närmat sig en detaljerad form- och färguppfattning och därvid utgått från ett allmänt intryck av de enskilda scenernas atmosfär och stämning, som i sin tur fått bestämma koloriten, ibland också formvalet. En kommentar som »höstlig vemodig stämning, vissna toner och tunga former» i »Sakuntala»-exemplaret resulterade så småningom i ett landskap i dominerande gyllenbrunt, dovt grönt och rost med nedåtböjda trädkronor (jfr sid. 49). Utan att någotdera antyds i texten preciserar Grünewald ofta den årstid han tänker sig och ibland även dygnstimmen såsom i »Oberon» »tidig morgon» (I Kalifens trädgårdar) eller »skymning» (Oberons ankomst). Åtskilliga anteckningar, nästan naivt vaga till formuleringen, av typ »elegant», »praktfull», »vacker» för en scenbild eller en kostym bekräftar att konstnären arbetat utifrån en första vision av graden på den tilltänkta miljön mot en mer detaljerad gestaltning. På samma sätt får man tänka sig att kommentarer till koloritens temperatur och intensitet i termer som »svalt», »heta färgfläckar», »ljusa toner», »starka färger» osv. tillkommit i initialskedet och senare följts av de exaktare färgangivelserna.

Skisserna i arbetsböckerna är högst varierande till karaktär och utförande. I »Sakuntala»-exemplaret rör det sig om synnerligen summariska, ibland till och med svårtolkade blyertsteckningar till omväxlande hela scenbilder, dräkter och rekvisitadetaljer. De identifierbara dekorförslagen visar stor innehållslig överensstämmelse med de slutliga skisserna. Den originella lösningen med cirkelkompositionen inom ett ramverk finns t. ex. angiven redan här (jfr bild 19). Intressant är att följa Grünewalds förslag till scenbild för femte

upptåget, en sal i Duschyantas palats. Kommentaren »Praktfull slottsal med balkong och tronhimmel olika plan» kan tolkas som den första associationen vid läsningen av dramat, åtföljd av en mycket summarisk skiss med en tron på varje sida, i fonden några vertikaler och i mitten anteckningen »grop». På den fristående arbetsritningen (bild 20) har samma idé vidareutvecklats med till höger en tronuppbyggnad, till vänster ett par utskjutande avskurna trappavsatser och i fonden en snedställd kolonnad. Trots den höga blickpunkten har rummet här påtaglig djupdimension och de enskilda delarna viss plasticitet. I sin slutliga version har det fortfarande fullt igenkännliga motivet tillförts en del nyheter, bl. a. har bakgrundens vertikaler ersatts av ett galleri mot en trädgård, varigenom rummet »öppnats» bakåt (bild 21). Samtidigt har det dekorativiserats genom insättning av en mängd mönstrade textilier och ornamentala detaljer. Den största skillnaden ligger emellertid i stilförändringen: rummet i den slutliga dekorskissen har stiliserats, det branta, medvetet feltecknade perspektivet markerats och detaljplasticiteten försvunnit. Den stilistiska utvecklingen från utkast till skiss kan sägas ha gått från taktil form till dekorativ ytmässighet. Den motiviska likheten mellan idé och färdig skiss är däremot påtaglig – »citrongult» enligt Grünewalds angivelse bibehölls också som färgdominant – vilket måste betyda antingen att Grünewald haft fria händer vis à vis regissör Lindberg eller att denne på ett tidigt stadium av samarbetet deklarerat sin åsikt om de enskilda scenbildernas utformning.

Skissboken till »Oberon», som tillkom i Paris, innehåller – förutom anteckningar – summariska blyertsskisser och mer genomarbetade dekorförslag i bläck respektive rödkrita. Den inbördes kronologin på dessa är svår att fastställa. Blyertsutkasten torde ha föregått de mer konstnärliga och flyhänt eleganta rödkritsteckningarna, medan bläckskisserna, som är kombinerade med planer, ljuskommentarer och konstruktionsritningar, bör ha tillkommit på ett något senare stadium, troligen i intimt samarbete med regissör André. Här har man följaktligen en unik möjlighet att i detalj följa flera motiv från konception till dekorskiss. Utformningen av andra aktens inledande scenbild, »Festsalen i Kalifens palats» (färgbild VI) har uppenbarligen berett konstnären en del huvudbry. Vid det möjligen allra första utkastet i blyerts har Grünewald antecknat »Praktscen» och antytt en trappuppbyggnad till höger nedanför de hängande tunga draperier som återkommer i alla förslag liksom i slutskissen. De ovala plattformsliknande trappavsatserna finns med i flera utkast, omväxlande till höger och vänster i förgrunden eller på bägge sidor, medan det till fondens trappa och gallerier finns olika lösningar (bild 72). För samtliga gäller dock att rummet har ett djup och en detaljplasticitet, som inte återfinns i dekorskissen. Beträffande »Vindarnas håla» (färgbild IV) genomgick motivet under arbetets gång en intressant förskjutning. Grünewalds troligen primära anteckning »ballonger» motsvaras av en blyertsskiss med enbart svävande ballongformer ovanför en våglinje. Den alltigenom originella tanken att introducera ballonger i en scenbild godkändes tydligen av André, eftersom den återkommer bland de mer detaljerade anteckningarna i boken: »... böljande fond, framtill ballongerna med sidenformer, böljande rörelser».

72. Isaac Grünewald: Utkast och planskiss till Oberon, 1922



73. Isaac Grünewald: Utkast till Oberon, 1922

Som vi vet ersattes de så småningom av virvlande bandformationer – något sådant finns ingenstans antytt i skissboken – men med bibehållande av Grünewalds ursprungliga vision av spektakulära abstraktioner i »böljande rörelser». Det tidiga förslaget med ballongerna syns bekräfta antagandet att konstnärens grundtanke var en visuell abstraktion och att dekorskissens bandslingor är dekorativa, icke-föreställande (jfr sid. 65).

Exempel på primära uppslag, som kom att fullföljas i stort sett oförändrade, är »Askalons hamn», vartill det finns en enda blyertsskiss med en mast och ett svällande segel bakom antydda stranddyner samt slutbilden, »Den gyllene katedralen» (bild 29), där skissbokens rödkritsteckning uppvisar slående överensstämmelse med dekorskissen med den skillnaden att konstnären från början tänkt sig flera rosettfönster samt »pelare i purpur, glödande». »Emirens trädgård i Tunis» med det centralt placerade trädet är också fullt igenkännlig (bild 24 o. 25). Till »I Emirens palats» finns inga blyertsutkast, däremot flera rödkritsteckningar, som åskådliggör en viss motivförskjutning. Förgrundens tre valvöppningar finns med i samtliga förslag men med gotiska spetsbågar och enkla, släta kolonner; i ett enda anar man den blivande moriska hästskobågen (bild 73) men ingenstans de dekorativt vridna kolonnerna. Rummet bortom förgrundsmotivet är på en teckning asymmetriskt med snedställd trappa, på en annan symmetriskt med fondvägg i vinkel, vilket skapar ett perspektiviskt djuprum. Här liksom tidigare gäller att utkasten har realistisk rumslighet och ett måleriskt föredrag, som i slutskisserna ersatts av ytmässig stilisering och både formell och innehållslig dekorativisering. Även färgsättningen ändrades från av Grünewald ursprungligen angivet »turkosblått» till klargrönt och svart. Förutsättningarna för de talrika anteckningarna i skissboken rörande scentekniska effekter, ljusfenomen och dylikt har tidigare berörts (jfr sid. 73).

Stiliseringsprocessen

Resultatet av en jämförelse, stilistisk och motivisk, mellan arbetsböckerna och de färdiga dekorskisserna är så pass entydigt att man kan tillämpa det också i sammanhang där skissböcker saknas. I det omfattande »Simson och Delila»-materialet går det att i viss utsträckning få fram en inbördes kronologi, trots att samtliga skisser utfördes på mindre än ett halvår. Vi vet att förarbetet till »Simson och Delila» gjordes av scenograf och regissör gemensamt i Paris, och Grünewald har själv uppgett att åtskilliga skisser tillkom redan under Frankrikevistelsen.[205] Eftersom på skisserna till de fyra »stora» scenbilderna – »Torget i Gaza» (färgbild I), »Delilas trädgård», »Soreks dal» och »Dagontemplet» (färgbild II) – figurernas positioner i detalj överensstämmer med scenfoton från den färdiga föreställningen, måste dessa skisser ha tillkommit på ett sent stadium, dvs. i Stockholm och under repetitionsarbetets slutskede, kanske till pressvisningen inför premiären. Man kan knappast tänka sig att André redan i Paris hade scenerierna klara, än mindre att han skulle ha anpassat sin regi efter ett av dekoratören på skisserna insatt figurstaffage. Enligt samma resonemang måste också de kostymskisser, som exakt avspeglar

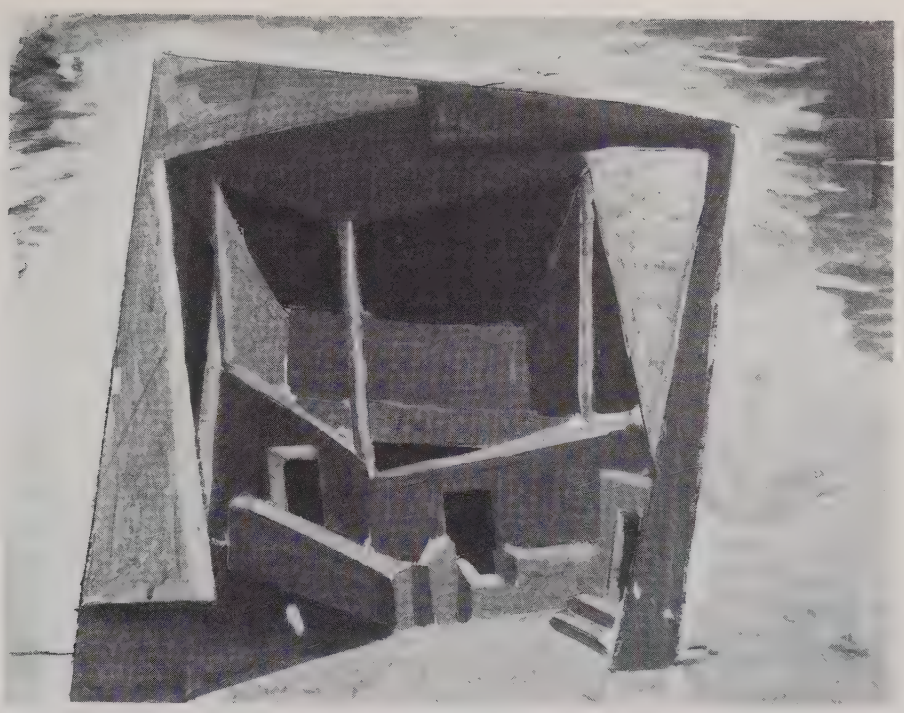
74. Isaac Grünewald: Simson och Delila, 1920. Ej utförd

figurens ställning på dekorskissen (bild 9), ha tillkommit under repetitionsarbetet i Stockholm. Kvar blir då scenbildsskisser helt utan staffage eller med antytt staffage i positioner, som väsentligt avviker från bevarade scenfotografier. Av dylika finns en till »Torget i Gaza», en till »Delilas trädgård», två till »Soreks dal» och två till »Dagontemplet». Genomgående uppvisar dessa ett mer måleriskt föredrag med tunn färgpåläggning, schatteringar, mjuka förtoningar och i flera fall en mer plastisk och realistisk formbehandling än de slutliga skisserna, där gouachen och de avgränsade färgplanen dominerar och den formella stiliseringen är långt djärvare. I de tre motiviskt varandra närstående versionerna av andra aktens scenbild kan man faktiskt steg för steg följa utvecklingen från taktil form till dekorativ yta (bild 10 o. 11).

En i detta sammanhang intressant skiss måste på stilistisk och motivisk grund betraktas som ett tidigt utkast till »Simson och Delila» (bild 74). Motivet har i och för sig inte mycken likhet med någon av de slutliga scenbildslösningarna, inte heller koloriten med den här silvergrå arkitekturen,

de ljust violetta murarna och de med brunt tecknade träden på ett färgfält i skiftande grönt och gult. Folkmassan i svart- och vitrandiga dräkter och de svarta och röda soldaterna är däremot igenkännliga (jfr färgbild I). Utförandemässigt påminner skissen med sitt måleriska föredrag och sin flödiga färgbehandling en hel del om det bevisligen tidiga dekorförslaget till landskap för »Guden och bajadären» (bild 8). Sannolikt är detta Grünewalds primära konception av första aktens scenbild i »Simson och Delila» enligt operans traditionella indelning med en stående dekoration för hela akten (jfr sid. 24). Förslaget måste i så fall ha utförts innan Grünewald sammanträffade med André och fick ta del av dennes planer på en ny scenbildsindelning. Man kan följa hur Grünewald vid uppspaltningen ändå fasthållit något av sin ursprungliga vision: bilddispositionen går igen i »Torget i Gaza», tempelfasaden – fast frontalställd – i första aktens andra tablå, fantasiträden i »Delilas trädgård». Samtliga motiv har i slutskisserna stiliserats, varvid den i utkastet detaljrealistiska formbehandlingen (murverk, skuggor etc.) försvunnit. Något av detsamma skedde med det »Oberon»-motiv, som senare eventuellt förverkligades i »Sous Marine». Det måleriskt livliga och färgflödiga dekorförslaget (bild 34) blev i »Oberon»-uppsättningen uppspaltat på tre olika scenbilder, till vilka skisserna visserligen är utförandemässigt torrare men där väsentliga ingredienser från ursprungsvisionen bibehållits (jfr sid. 60).

Arbetsmetodiken sådan den stilistiskt speglas i skissmaterialet tycks ha blivit bestående under hela 20-talet. Detaljstudierna för dekoren till »Marionetterna» är t. ex. inte alls så hårt stiliserade som de målade inslagen i scenbilden (bild 38); här saknas jämförande fullständig dekorskiss. De aldrig utförda förslagen till »Älvskog» i »En midsommarnattsdröm» utmärks antingen av målerisk mjukhet och genomskinlig färg (färgbild VIII) eller av realistiskt djupperspektiv och detaljplasticitet, medan de slutliga dekorförlagorna företer en mer ytmässig formbehandling och koloristiskt hårdare klanger. I enstaka fall, där det existerar flera skisser till samma kostym, kan man även i fråga om dräktskisser göra samma iakttagelse. För titelrollen i baletten »Pulcinella» finns, förutom den egentliga kostymförlagan, en kritteckning med likartad komposition men med mjukare, rundare, mer »mänskliga» former och till utförandet av mer taktil karaktär. I kostymförlagan har både form och innehåll stiliserats, kontrasterna har skärpts, dräktens uppåtböjda skörtflikar har blivit raka och spetsiga, och triangulära »omänskliga» utbyggnader på axlarna markerar en geometrisering av figurens silhuett. Utgående från resonemangets giltighet skulle en annan oattribuerad dekorskiss kunna vara ett tidigt scenbildsförslag till »Pulcinella» (bild 75). Bilden har redan genom sin egenartade rumskonstruktion med havsutsikt i fonden motivisk släktskap med dekorskissen till »Pulcinella», där emellertid »ramverket» utgörs av draperier (jfr bild 42). Formspråket i det tidiga förslaget är modifierat kubistiskt men arkitekturen är tredimensionell och den skärmartade ramen har skuggande schatteringar. Koloriten är i skiftande ljusa toner av rött, blått och vitt samt silver. I analogi med ovan gjorda iakttagelser förefaller det logiskt att motivet i nästa fas abstraherats mot collagemässig syntetism och bibringats en större dekora-



75. Isaac Grünewald: Pulcinella(?), 1926. Ej utförd

tivism genom bl. a. det hårt stiliserade förgrundsdraperiet och fondens griffelteckning. Stämmer attributionen kan man samtidigt konstatera att den grafiskt strama konstellationen av svart, vitt och silver i »Pulcinella» inte var någon konceptionell grundtanke utan något Grünewald arbetat sig fram till.

En skiss, som på liknande grunder måste betraktas som förarbete eller primärt scenbildsutkast, återger ett exteriört motiv som domineras av en fartygssilhuett, delvis skymd av en låg frontal mur med centralt placerad portöppning (bild 76). Teckningen är gjord i tusch och partiellt laverad med grova, breda penselstråk, vilket resulterat i en livlig, atmosfärisk bild. Det framställda motivet kan knappast vara något annat än slutbilden i »Fiesco»; stilistiskt skiljer den sig genom sitt måleriska föredrag radikalt från dekorskissen till »Hamnen» med dess hårda kontraster och ljuseffekter. Det enda scenbildsutkast som definitivt kan hänföras till »Fiesco» (jfr not 167) har också en mer atmosfärisk ljusskildring och en större rumslig realism än motsvarande dekorskiss. Jämförelsen syns bekräfta att konstnärens arbetsmetodik förblev i stort sett oförändrad under här behandlade tioårsperiod.

Grünewald arbetade således i allmänhet utifrån en realistisk bildidé och en målerisk, ibland plastisk föremålsskildring mot någon form av dekorativ stilisering, mot ytmässighet och rytmisering av linjen eller konturen. Den tilltänkta »stilen» i de blivande scenbilderna och deras därmed sammanhängande associativa laddning var tydligen inget primärt problem för konstnären, i varje

76. Isaac Grünewald: Fiesco, 1929–30. Ej utförd

fall ingenting han bestämde sig för eller inspirerades till i initialstadiet. Därför är också skissmaterialet till uppsättningar med många scenbilder stilistiskt heterogent, säkerligen ofta medvetet från konstnärens sida i avsikt att undgå upprepning och monotoni. Maximal stilistisk variation uppvisar materialet till »Simson och Delila» och »Stjärnan i triangeln», den största homogeniteten »Fiesco». Dessutom arbetade Grünewald förmodligen konstnärligt friare med exempelvis en ridåskiss, som bara behövde uppförstoras eller en himmelsvision, som skulle överföras direkt till projektionsglas, än med de mer komplicerade scenbildsskisserna, vilka måste uppfylla vissa tydlighetskrav för praktiskt förverkligande i flera dimensioner. Man kan heller inte bortse från ett helt och hållet irrationellt moment i denna stilvariation, en legitim lekfullhet och experimentlusta från konstnärens sida i arbetet med förlagor för, om inte luftslott, till sin natur fragila och förgängliga ting.

Konsten som studium och studier i konst

Mer eller mindre konstant begagnade Grünewald förebilder, då han förberedde sig för en uppsättning. Valet av förebilder är i allmänhet mycket fördomsfritt ur historiskt-etnografisk synpunkt och källorna varierande alltifrån museal konst, både skulptur, måleri och teckningar, till enklare illustra-

tioner av olika slag, ibland även litterära beskrivningar. Också bruket varierar, i enstaka fall har bilder eller konstföremål begagnats som direkta förlagor för kostymer eller scenbildsdetaljer men oftast har de verkat som impulsgivare och sedan serverats scenografiskt i kraftig omarbetning.

Museimannen

Flertalet sceniska verk som Grünewald kom att syssla med utspelas i en antingen i scenanvisningarna eller genom handlingen klart angiven tid och geografisk miljö. Radikala avsteg härvidlag från författarens intentioner eller hävdvunnet skick och bruk – sådana beslut fattas vanligen av regissören – har inte gjorts i någon av här behandlade insceneringar. I ett fall, »Antonius och Kleopatra» 1926, har vi sett hur regissören bevisligen gett sin kostymskapare tips om ett konstnärligt material och dessutom i detalj preciserat sina egna åsikter beträffande urval och tillämpning (jfr sid. 80). Förfarandet är rätt ovanligt men typiskt för Per Lindberg, som redan inför »Sakuntala»-uppsättningen 1922 förelade Grünewald ett bestämt historiskt bildmaterial för inspiration och studium. Lindberg hade själv förberett sig för »Sakuntala» genom studier i indisk kultur, och bland inspirationskällorna nämner han den indiska konsten i Musée Guimet i Paris och i British Museum samt en bok, »Rajaput Paintings».[206] Den av Lindberg något förvanskade boktiteln bör vara Rajput Painting av Ananda Coomaraswamy, det stora och rikligt – även med färgbilder – illustrerade praktverk om denna speciella gren av indiskt måleri, som utkommit 1916 i England.[207] Lindbergs formulering tyder på att han köpt boken i London, varför man kan tänka sig att Grünewald senare fick tillfälle att studera densamma. Åtskilligt pekar mot att Grünewald ur denna bok hämtat såväl allmän inspiration till miljö, människor och stilistisk formulering som direkta impulser till utformning av dräkter och dekorativa detaljer.

Utöver miniatyrstilen och intimiteten återfinns i Grünewalds »Sakuntala»-skisser Rajputmåleriets mest karakteristiska vegetativa motiv: många små, över bildytan spridda buskar och blommor, träd med lövverk i »klasar», vitstammiga träd med diffust tecknade kronor eller lianliknande träd med hängande, spetsiga blad. Av arkitektoniska Rajputmotiv igenkänner man de låga inhägnande murarna, de små byggnaderna med kupoltak förutom hela rumsbildningen i palatssalen med de talrika textila inslagen (bild 21). Både till det taggiga berglandskapet och till bakgrundens utformning på dekorskissen till andra upptåget finns direkta förlagor i Coomaraswamys bok, liksom till den lotusformade mattan Sakuntala sitter på (bild 19) samt till vagnen och hästarnas sadeltyg i inledningsscenen (bild 18). För utformningen av kungens trädgård kan man kanske till och med peka ut vilken reproducerad målning Grünewald utgått ifrån (bild 77). Såväl paviljongerna på sina socklar som dammen med springvattnet, de små fyrkantiga rabatterna och överhuvud bildrummets gestaltning återfinns i personlig omtolkning i Grünewalds skiss (bild 22). För dräktkompositionerna har konstnären kunnat plocka detaljer ur samma bok, t. ex. till kvinnornas kortärmade liv, vida byxor under fotsid

genomskinlig kjol och bandkantade huvuddok. På skisserna till manskostymerna igenkänner man de karakteristiska mönstrade skärpen med breda ändar och de specifika huvudbonaderna med liten mjuk kulle. Grünewald har i figurstudierna också tillägnat sig Rajputkonstens något stereotypa ansikten med mandelformade ögon. Till utformningen av slutbilden har han sannolikt inspirerats av indiska buddhaskulpturer i original eller avbildning (jfr sid. 50). Altarets olika delar är på dekorskissen fritt sammansatta, men en utsökt liten blyertsstudie av en sittande buddhafigur bland Grünewalds teckningar tyder på att han även för detta ändamål begagnat förlagor.

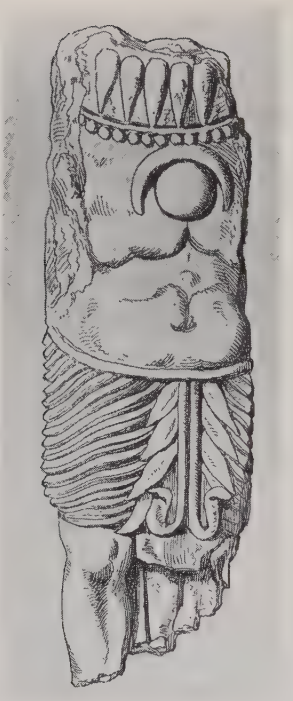
Förfarandet att konsultera muséer och konstböcker för att få inspiration och uppslag var emellertid inte något Grünewald lärde av Per Lindberg. Redan 1920 under förberedelserna för »Simson och Delila» använde Grünewald tiden i Paris bl. a. till att studera orientalisk konst och etnografi. Även här gick han både en boklig och en museal väg; i det senare fallet hade han hela Louvrens skulpturavdelning för orientalisk konst till sitt förfogande. Litterärt har han av allt att döma begagnat sig av det för sin tid mest uttömmande verket, Perrots och Chipiez' L'Histoire de l'Art dans l'Antiquité, som utkommit i tio stora och rikligt illustrerade volymer mellan 1882 och 1914. Det var ju ett franskt arbete och säkert lätt att uppbringa i Paris. Härur hämtade Grünewald sina förebilder från huvudsakligen fenicisk men också assyrisk, persisk och babylonisk konst enligt en uteslutande av konstnärliga hänsyn dikterad urvalsprincip. »Till »Simson och Delila» har jag visserligen studerat fenicisk konst och fått impulser därifrån, men jag har under mitt arbete aldrig ett ögonblick låtit mig binda av det rent etnografiska» – så formulerade Grünewald själv saken.[208] I dekorskisserna kan hans historiska studium avläsas på de skulpturala inslagen, t. ex. tjurmänniskoskulpturerna i »Dagontemplet» (färgbild II). Sådana skulpturer i olika utformning fanns både i Louvren och i avbildningar hos Perrot. De två ej förverkligade utkasten till samma scenbild tyder på att Grünewald dessutom tagit del av rekonstruktionsförslagen till De Hundra Kolonnernas Sal och andra persiska palats i L'Histoire de l'Art dans l'Antiquité och sedan prövat sig fram med egna kompositionsförslag. En av de tre scenbildsskisserna till »Förhallen» (jfr sid. 27) innehåller en mängd figurala och ornamentala skulpturdetaljer: portalöppningarna flankeras av figurreliefer hämtade från de berömda Khorsabad-skulpturerna, mittkolonnen bärs upp av ett beläte i halvfigur och avslutas av ett feniciskt lotuskapitäl, entablementet har ett i detalj överflyttat feniciskt reliefmotiv. Samtliga finns avbildade i Perrot, och Khorsabad-relieferna kunde dessutom studeras direkt i Louvrens samling. Det egendomliga belätet återgår på en skulptur ur L'Histoire de l'Art dans l'Antiquité, som i sin primitiva vildhet tydligen fascinerat Grünewald. Enligt Perrot föreställer figuren, som håller ett lejon i baktassarna, den egypto-feniciske guden Bes, härskare över djur och monster. Texten upplyser också om att lejonets huvud ursprungligen varit avsett för utströmmande vatten, vilket inte framgår av illustrationen. Bevisligen har Grünewald här gått till texten, eftersom samma skulptur i helfigur *med* utritat vatten återkommer på ett annat av dekorförslagen.[209]

77. Indisk 1700-talsminiatyr (Rajput)

Materialet ger samtidigt en intressant inblick i Grünewalds arbetsmetodik och en bekräftelse på att han vanligen utgick från en realistisk bildidé. På de två utkasten till »Dagontemplet» står tjurskulpturerna betydligt närmare sina persiska förebilder än på den slutliga dekorskissen, där de fått en personlig, starkt stiliserad utformning. Likaså har de karakteristiska persiska tjurhuvudkapitälen omvandlats eller helt försvunnit i slutskissen. De tre förslagen till »Förhallen» visar samma utveckling från etnografiskt studerad detaljrikedom mot allt större enkelhet och allt färre skulpturala inslag. Det är naturligtvis tänkbart att regissören i fråga haft vissa synpunkter, men det är lika troligt att Grünewald själv arbetat sig bort från en något överlastad historism mot konstnärlig förenkling.

Även i kostymeringen för »Simson och Delila» tog Grünewald upp etnografiska detaljer i mer eller mindre omvandlad form. Abimeleks dräkt har assyriska förebilder (färgbild I), de originella »tallrikshattarna», som bars av Delila och hennes bajadärer i första akten, måste vara inspirerade av en orientalisk byst som 1920 befann sig i Louvrens samling (bild 78), även bajadärernas halssmycken återgår på denna skulptur (jfr bild 15). Delilas lamelliknande kjol går däremot snarast tillbaka på kretensiska statyetter (bild 9). I Louvren och tillika avtecknad i Perrot fanns också den s. k. torson från Serafend (bild 79), en urgammal fenicisk skulptur, vars exotiska dräkt Grünewald nära nog kopierat för en av sina balettkostymer (bild 14). Den är ett särskilt talande exempel på hur Grünewalds geni fungerade; trots detalj-

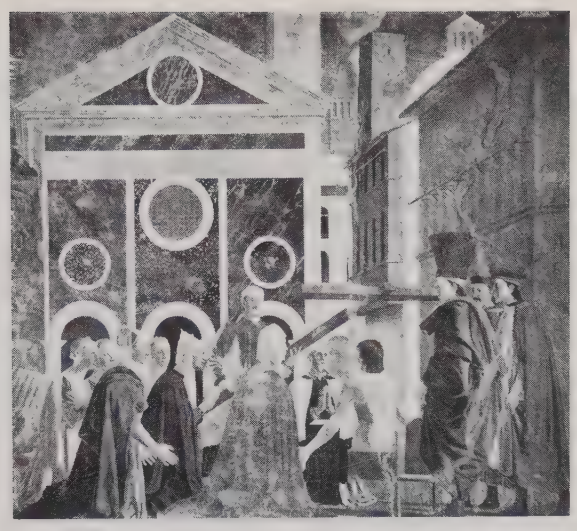
78. Greko-fenicisk byst, den s. k. Dame d'Elche



79. Avtecknad fenicisk skulptur, den s. k. torson från Serafend

överensstämmelsen med förlagan har skissen blivit en skapelse av klart personlig hållning. En annan kostym, som kommer mycket nära sin förebild – en kvinnofigur på en gravrelief från Kartago[210] – är Delilas klänning med kjol av två korslagda fågelvingar (jfr sid. 131). Dräkten användes först i 1929 års uppsättning och enligt Grünewald själv skulle den då ha varit nykomponerad (jfr not 156). Antingen förhöll det sig verkligen så, och då återupptog han alltså 1929 det etnografiska studiet för nya uppslag, eller också hade han från Paristiden 1920 utkast liggande som han inför nyuppsättningen tog fram igen och byggde vidare på. Själva kostymskissen kan av stil och utförande att döma inte vara gjord så tidigt som 1920. I vissa fall inspirerades han kompositionellt av historiska fakta: det återkommande fiskfjällsmönstret i kostymeringen var menat att reflektera feniciernas maritimt symbolladdade religion.[211] Dessutom förekom genomgående detaljer ur ett slags arkeologiskt allmängods, vilka inte på samma sätt kan härledas ur bestämda förebilder.

Åtminstone inför uppsättningarna av »Simson och Delila» och »Antonius och Kleopatra», kanske också »Sakuntala», idkade Grünewald museala studier och betraktade konstverken–förlagorna i original. Detsamma *kan* vara fallet med »På Sicilien» 1927, där Grünewald i sin scenbildsskiss (färgbild IX) tagit upp detaljer ur florentinsk renässanskonst. Såväl kyrkfasaden som fondens stadssilhuett har hämtats från Piero della Francescas freskcykel Heliga Korsets Legend i kyrkan San Francesco i Arezzo (bild 80). De två motiven är hos Francesca omvänt placerade med ett berg inskjutet emellan och kyrkfasa-

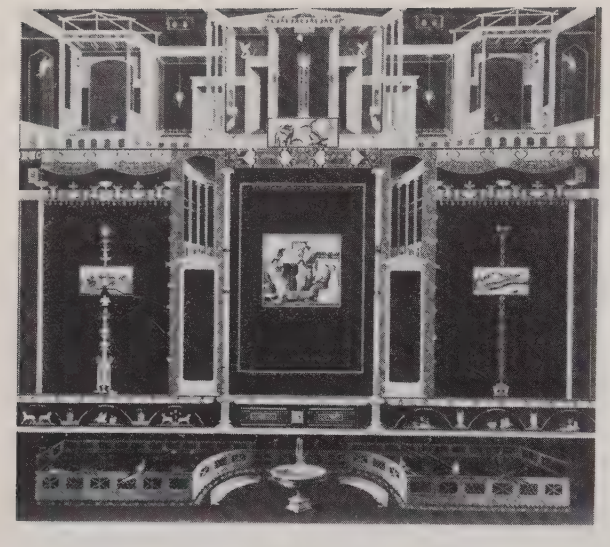


80. Piero della Francesca: Detalj av freskmålning, ca 1460

den parallell med bildytan. Koloriten har ändrats och renässansmästarens detaljrealistiska genomarbetning försvunnit, men Grünewald har bibehållit mycket av förebildens klassicitet och distinktion samt syntetiserat motiven i kubistisk riktning. Francescas fresk var naturligtvis tillgänglig även i reproduktion, liksom de karakteristiska sicilianska folkdräkterna, som Grünewald uppenbarligen studerat. Tillvägagångssättet är detsamma som tidigare beträffande »Antonius och Kleopatra»: ett kompilatoriskt sammanställande av detaljer från olika håll, bearbetade till en ny helhet.

Illustratören

Reproducerade konstverk och andra illustrationer förblev den vanligaste typen av »förlagor». Inför »Mikadon»-uppsättningen på Oscarsteatern 1925 vände sig Grünewald naturligt nog till den japanska konsten för uppslag till dräkter och dekordetaljer. Ingen av scenbildsskisserna och få av kostymskisserna har dock pastischerande karaktär (bild 51). Japaniserande drag – och då menas inslag av japanskt uttryckssätt, inte pagoder och liknande – är den skärmartade rumskompositionen och de i bilden dekorativt insatta skrivtecknen på dekorskissen till första akten och de flygande fåglarna som passerar framför de stiliserade solstrålarna på ridåskissen (jfr sid. 116). Den starkt stiliserade randiga vågen på den sistnämnda kan kanske uppfattas som en parafras på Hokusais berömda träsnitt »Vågen». Ingredienser som det smäckra brospannet och fondens berglandskap är knappast kopierade (bild 50), det är mer en fråga om transponering av österländsk anda och atmosfär än om övertagande av former. Något liknande kan sägas gälla skissmaterialet till »Fiesco», där Grünewald med otroligt små medel – rundbågar, ravennatiska kapitäl – åstadkommit tids- och miljöfärg (färgbild X). Ifall han även här



81. Väggmålning från Pompeji, 1:a årh. e. Kr.

begagnat förebilder är dessa så kraftigt bearbetade att resultatet blivit något helt nytt och personligt.

En speciell sorts förlaga har Grünewald använt för palatsdekoren i »En midsommarnattsdröm» 1927 (bild 46). Skissens symmetriska, liksom fristående vita kolonnkonstruktion i stark perspektivisk förkortning mot olikfärgade släta fondfält associerar omedelbart till det pompejanska väggmåleriets illusionistiska arkitekturkompositioner (bild 81). Inte heller här kan man peka ut någon bestämd förebild, eftersom konstnären har gjort en väsentligt förenklad syntes av de i originalfreskerna oftast intrikata rumsbildningarna.

I det här fallet skulle man kunna tänka sig att Grünewald haft en bestämd avsikt med sitt val av förebild och inte bara gripit efter ett konstnärligt tilltalande arkitektoniskt motiv vilket som helst. De pompejanska arkitekturmålningarna, som i många fall lär bygga på grekiska original, anses ha stora likheter med den antika teaterbyggnadens scenkonstruktion med dess talrika kolonnställningar, portaler, nischer och plastiska skulpturer.[212] Handlingen i »En midsommarnattsdröm» är ju förlagd till klassisk mark, och i sista akten uppförde hantverkarna således sitt klassiska skådespel i denna »pompejanska» dekor, som i tredimensionellt utförande utgjorde på samma gång antik teaterscen och grekiskt palats. Därmed inte sagt att Grünewald ingående kände denna motivets dubbelhet, bara att han med säker konstnärlig intuition uppfattade de pompejanska målningarna som utpräglat »teatraliska».

Förebilder, som inte kan rubriceras förlagor i vedertagen bemärkelse, har Grünewald haft i den ryske scenografen Léon Baksts kostymskisser (bild 4). Inte så att han kopierat Baksts dräktkompositioner men han har tagit tydliga intryck av dennes sätt att teckna och artikulera teaterfigurer i starkt rörelsefyllda poser, som dekorativa arabesker mot tom rymd (bild 13 o. 14). Dessa balettfigurers ställningar har följaktligen ingenting med koreografin i »Simson och Delila» att göra. I några av Grünewalds tidiga kostymskisser kan man

finna en kvardröjande jugendkurvatur, som erinrar påtagligt om Bakst (bild 23 o. 30), och det råder överhuvud ingen tvekan om att Grünewald studerat dennes kostymskisser antingen i original eller reproduktion.[213] Det är intressant att jämföra Grünewalds balettdräktskisser från tidigt 20-tal med motsvarande skisser från 1930 (bild 71). De senare är på ett helt annat sätt rationella och statiska och har inte minsta bildmässigt samband med rytmiken hos Bakst.

Någon form av reproduktion bör också ha legat till grund för teckningen av Högers Chilehaus på dekorskissen till »Patrasket» 1928 (bild 54). Här måste man tänka sig att Grünewald medvetet valt en känd byggnad med karakteristisk silhuett för miljökarakteristiken i pjäsen. Analogt med utvecklingen i »Simson och Delila» gick konstnären även i detta fall ifrån förlagan med dess realistiska anknytning mot en mer allmänt formulerad samtidssymbolik (jfr sid. 124). I några fall får man en känsla av att Grünewald tillgripit även mycket enkla bilder eller illustrationer. Det venetianska fondmotivet i »Volpone» 1929 (jfr bild 55) är på detaljskissen topografiskt korrekt och så pass opersonligt turistmässigt att det kunde vara hämtat från exempelvis ett vykort, och vissa projektionsskisser till »Stjärnan i triangeln» 1930 påminner om samtida bokomslag eller affischer (bild 68). Grünewald var till sin läggning illustratör och tog antagligen mer eller mindre omedvetet till sig alla slags bildmässiga intryck från omgivningen, vilka han sedan omsatte i sin egen konst.

Studiet av historiskt material och begagnandet av förlagor var givetvis ingenting nytt inom den scendekorativa konsten, tvärtom hade den etnografiskt korrekta detaljåtergivningen varit ett av de utmärkande dragen för naturalistisk teater. Det intressanta är hur Grünewald utvalde, använde och bearbetade sina förebilder. Urvalet var, som vi sett, högst personligt och oftast dikterat av estetiska synpunkter, användningen fri och historiskt oortodox. Säkerligen visste han t. ex. att tjurskulpturerna i Persien alltid stod utomhus, vända åt samma håll och flankerande portalerna, men själv placerade han dem i »Dagontemplet» dekorativt antitetiskt i ett rum av inomhuskaraktär. Tidshistoriskt finns det ingen överensstämmelse mellan de olika förlagorna till »Simson och Delila», och hänvändelsen till italienskt 1400-talsmåleri för scenbilden till 1800-talsoperan »På Sicilien» kan knappast anses vara innehållsligt motiverad. Grünewald lät sig i stort sett fritt inspireras av bilder, fantasieggande motiv och tilltalande konstverk från vitt skilda länder och epoker. I det obundna urvalet av förebilder och den fördomsfria attityden till deras användning ligger den största skillnaden mellan exempelvis Thorolf Jansson och Isaac Grünewald, mellan naturalistiskt och expressionistiskt scentänkande.

Musikalisk inspiration?

Att Grünewald var musikalisk har emfatiskt omvittnats av många, bland dessa musiker och tonsättare han samarbetat med som Harald André, Moses Pergament och Hilding Rosenberg.[214] Enligt Iván Grünewald, själv utbildad

pianist, var fadern inte bara passivt mottaglig för och intresserad av musik utan kunde beträffande de operor och baletter han sysslade med också aktivt bidraga med synpunkter på det rent musikaliska, utförande, eventuella strykningar osv. Däremot har Grünewald själv knappast alls skriftligen uttalat sig i musikfrågor, varför det är vanskligt dra några vittgående slutsatser rörande musikens betydelse för honom vid den scenografiska gestaltningen. Frågan gäller operorna »Simson och Delila», »Oberon» och »På Sicilien» samt baletterna »Pulcinella» och »Eldfågeln», den sistnämnda i särskilt hög grad eftersom – i frånvaron av text – musiken bör ha varit en viktig utgångspunkt.

Man kan säkert utgå ifrån att Grünewald hade tillfälle att lära känna musiken till ett verk redan på ett tidigt planeringsstadium. I samband med förberedelserna till »Oberon» omtalar André att han och Grünewald tillsammans »gått igenom hela operan så att planen är fullt klar» och uttrycker förhoppningen att resultatet av samarbetet skall bli »öfverensstämmande med verkets musikaliska karaktär».[215] I klartext måste detta betyda att de gått igenom verket också musikaliskt, vilket i en tid utan kompletta grammofon- eller bandinspelningar tillgick så att André, f. d. pianist och van repetitör, spelade »Oberon»-musiken efter klaverutdrag. Det kunde visserligen inte ge Grünewald någon direktuppfattning om instrumentation och dylikt men väl om sångstämmor, melodier och harmoniell struktur, speciellt med stöd av kommentarer från en kunnig musiker som André. På liknande sätt planerades troligen »Simson och Delila». I båda fallen fortsatte Grünewald ensam arbetet med skisserna utomlands, under vilken tid han knappast hade någon daglig kontakt med musiken ifråga. I »Oberon»-skissboken finns t. ex. inte en enda kommentar med musikalisk anknytning. Beträffande baletterna och »På Sicilien» tillkom större delen av skissmaterialet i Stockholm, där konstnären rent teoretiskt hade möjlighet stå i kontakt med koreograf, dirigent och repetitör på Kungliga Teatern. Pianorepetitionerna *på scenen* påbörjades först en vecka före premiären, dvs. vid en tidpunkt då scenografin för länge sedan var fastställd.[216]

Inte ens en noggrann jämförande genomgång av klaverutdragen till ovannämnda operor ger något underlag för paralleller mellan musikaliska egenskaper å ena sidan och bildmässiga, formala eller koloristiska, å den andra i betydelsen att en viss tonart eller instrumental konstellation skulle hos konstnären med någon regelbundenhet ha framkallat t. ex. en bestämd färgskala eller stilistisk tendens. De enda jämförelser av det slaget som här – med viss tvekan – framförts gäller utformningen av scenbilden till »Kalifens haremsterrass» (färgbild V) i »Oberon» och den eventuella parallellismen mellan Stravinskijs musik och Grünewalds formspråk till »Eldfågeln» (bild 44). Musik i egenskap av abstrakt konstart kan möjligen jämföras med andra abstraktioner såsom icke-föreställande konst och – färg. I det senare fallet har vi Grünewalds egen bekräftelse på att han i både dekorationer och dräkter till »Oberon» sökt att »koloristiskt följa musikens växlingar», och i samma uttalande karakteriserar han en av scenbilderna som »en illustration till musiken» (jfr not 79). Här har framförts åsikten att de virvlande formerna i skissen till

»Vindarnas håla» bör tolkas som abstraktioner, en visuell motsvarighet till Webers intensiva musikaliska vindskildring (färgbild IV). Detta är i så fall ett unikt exempel på att Grünewald i bild sökt formulera en musikalisk abstraktion. Beträffande de abstrakta motiven i »Stjärnan i triangeln» är jämförelsen inte relevant, eftersom musikinslagen där utgjorde ett i efterhand tillkommet bildackompanjemang av kommenterande karaktär.

Något av Grünewalds egen syn på förhållandet musik–måleri framskymtar i hans föredrag Kolorismen.[217] Här ställer han sig avvisande till tanken att i färg eller form kunna åstadkomma musikaliska paralleller antingen det gäller Kandinskys abstrakta färgmusik – »Trots musikaliska och litterära titlar . . . ser vi endast harmonierande eller kontrasterande färgflak och streck och linjer» – eller Odilon Redons försök att genom måleri uppväcka känslor av samma art som lyssnandet till en symfoni framkallar. »Redon ville skapa en färgernas hänryckande och berusande musik», säger Grünewald, »men förstod att den tonande musiken fastslog och icke beskrev men rörde oss genom suggestion, inspirerade och befriade oss utan att utelämna hemligheten med sin förunderliga makt.» Yttrandet, som är från 40-talet, tyder på den allra största respekt för musiken som medium.

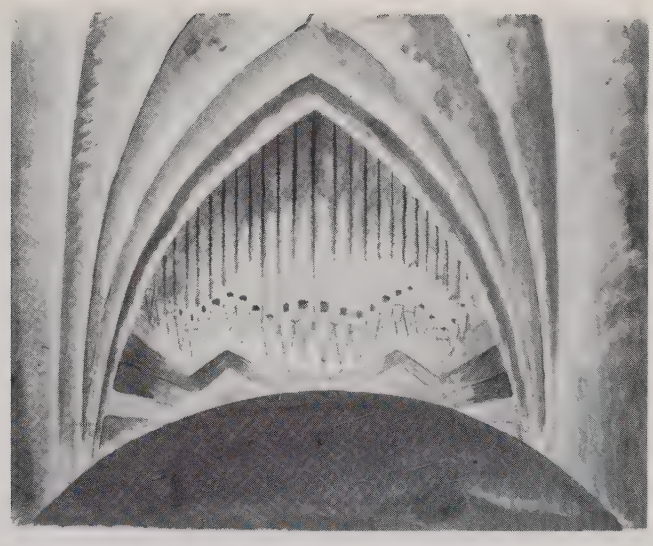
Det vore naturligtvis intressant veta vad Grünewald själv ansåg om de musikaliskt-sceniska verk han fick arbeta med. I samband med »Simson och Delila»-premiären nämner han i förbigående att han hoppas någon gång få syssla med ett modernt operaverk,[218] vilket kom att förverkligas först 1936 med »Judith». Detta kan – men behöver inte – tolkas så att han ansåg sin egen konst bättre lämpad för samtida musik. Inte i någon uppsättning är Grünewald stilistiskt pastischerande i bemärkelsen att han anknyter till musikens tillkomsttid. I formspråket till »Pulcinella» och »Eldfågeln» är han dock djärvare och mer syntetiserande än i den mellanliggande »På Sicilien». Det faktum att Stravinskijs »Eldfågel»-musik förekom i »Stjärnan i triangeln» kan tyda på att Grünewald tyckte om Stravinskij. Eftersom Grünewald var konstnärligt huvudansvarig för festspelet är det troligt att han också var delaktig i musikvalet, så här får man möjligen en liten inblick i hans personliga musiksmak. Utöver Stravinskij-inslaget var urvalet ur framför allt välkända 1800-talsoperor sobert och seriöst men föga avancerat, egentligen ganska illa anpassat till projektionsbildernas formspråk och innehåll. Även om man här måste ta med ett publikfriande moment i beräkningen är det nog ingen överdrift påstå att Grünewalds exklusivitetströskel var högre i fråga om bild än musik.

Motiv och symboler

Återkommande motiv i Grünewalds scenografi är bl. a. regnbågen, pegasen och jordklotet. En bevingad häst ridande på en våg prydde ridån till »Stormen» och ett likartat motiv återkommer tjugofyra år senare som scenbild i »Lycksalighetens ö».[219] Det antydda, av bildens nederkant avskurna jordklotet introducerades i »Sakuntala» (färgbild III) och tas upp igen som komposi-

tionellt och innehållsligt ledmotiv i de aldrig förverkligade dekorskisserna till »Ett drömspel» (bild 82). Ett bildinslag som på grund av sin frekvens kan kallas ett favoritmotiv är regnbågen, som vi mött i flera av scenbilderna till »Oberon» (bild 31 o. 34) och som återkommer i »Mikadon», »Ett drömspel» och »Lycksalighetens ö». Även i kostymeringen förekommer regnbågsartade form- och färgkonstellationer, t. ex. Oberons mantel och vissa balettdräkter i »Stjärnan i triangeln». Ytterligare ett frekvent scenbildsinslag är de hårda, spetsiga stalaktitklippor, vilka som fondmotiv eller grottliknande ramverk återfinns både i »Simson och Delila», »Stormen» och »Eldfågeln» (bild 44). Stalaktitmotivet kan sägas vara ett rent teatermotiv, en dekorativt formulerad bildidé utan över- eller undermening, medan man beträffande övriga »favoritmotiv» anar en sinnebildlig innebörd. En jämförelse med Grünewalds övriga produktion ger vid handen, att dessa motiv överhuvud inte förekommer i hans stafflikonst, illustrationer eller grafiska och keramiska verk, medan såväl pegasen som regnbågen återfinns i hans monumentalarbeten. Den bevingade hästen förekommer som kompositionellt och innehållsligt centralmotiv i den stora fresken »Morgonrodnad» i Tändsticksbolagets hus i Stockholm från 1928 liksom tio år senare i de aldrig utförda förslagen till väggdekorationer för Göteborgs Stadsteater respektive Konserthus, samt i väggmålningen »Ljusets seger» för Forum i Stockholm. Regnbågen är insatt som dominerande bildelement i det refuserade förslaget till utsmyckning av Stadsbibliotekets i Stockholm tidskriftsrum 1927 liksom i den ovannämnda fresken i Tändstickspalatset, som en underordnad detalj bl. a. i väggmålningen för restaurang Norma i Stockholm.[220]

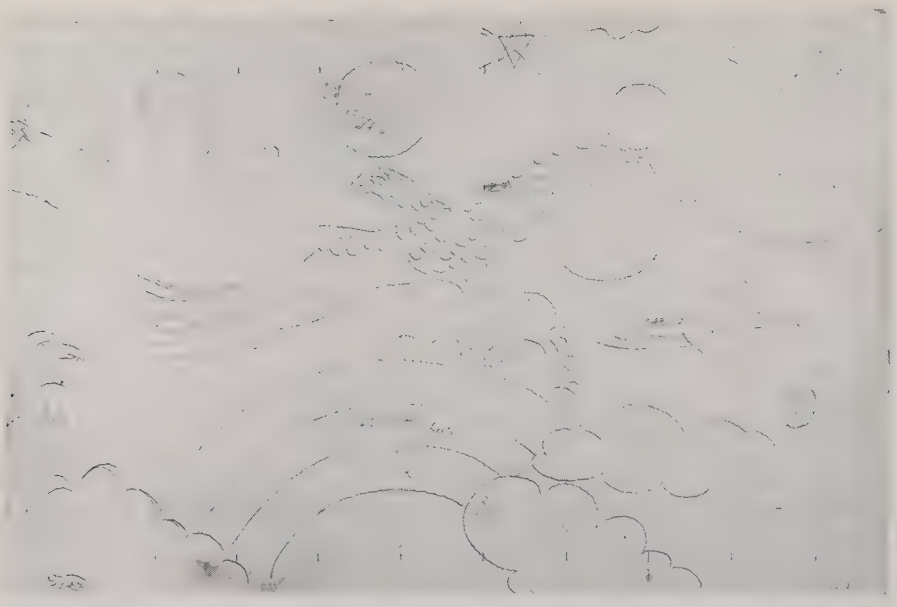
Pegasens sinnebildliga innebörd av materialiserad konstnärsinspiration är välkänd. I den traditionella betydelsen och i samband med Apollon förekommer den bevingade hästen i de ovannämnda Göteborgsförslagen, bägge byggnader med direktanknytning till konst och konstnärer. Samma uppenbara symbolik föreligger varken i Tändsticksbolagets dekoration, där hästen tyglas av Prometeus, eller i »Stormen», där den förekommer utan ryttare. I »Lycksalighetens ö» däremot är den pjästextligt motiverad. Tolkar man den som en stormsymbol utgjorde ridån till »Stormen» helt enkelt ett slags titelrubrik till dramat, något som kan stämma även med Tändsticksbolagets fresk, där pegasen med eldbringaren Prometeus på ryggen med våldsam kraft landar på jorden så att människor och furier liksom av en tromb virvlas åt olika håll. Att regnbågsmotivet i den sistnämnda kompositionen tilldelats en roll utöver den rent dekorativa framgår av Grünewalds egen beskrivning av freskerna.[221] Det är knappast himlafenomenets gängse gammaltestamentliga betydelse av löfte och insegel som här åsyftas, möjligen kan motivets förekomst och användning i scenbildsförslagen till »Ett drömspel» ge en ledtråd. På ett antal av dessa skisser utgörs förgrunden av en böljande regnbågsformation, som likt ett oregelbundet ramverk omger och infattar bilden. Ramverket är ibland kraftigt och brett, ibland smalt och tunt, och kan närmast liknas vid en bländare, som låter huvudmotivet framstå med varierande skärpa. Karakteristiskt för Strindbergs drama är de ständiga glidningarna mellan verklighet och dröm, mellan



82. Isaac Grünewald: Ett drömspel, 1935

närvarande tid och förgången, varför regnbågen – som sfäriskt fenomen irrationell, påtaglig men ändå obefintlig – kan tänkas här stå som tecken och symbol för den upphävda rums- och tidsdimensionen. Tid och rum satta ur spel är ju en förutsättning för att världar och gestalter av olika dignitet skall kunna mötas såsom, i »Oberon», älvrikets varelser och jordens, likaså för att personerna så snabbt och obesvärat som i denna libretto skall kunna förflytta sig mellan kontinenterna. På samma sätt är det något övernaturligt med i spelet när en gestalt ur mytologin på Tändsticksbolagets fresk nedstiger till människorna, varför scenen utspelas under regnbågen. Även i stadsbiblioteksförslaget kan man inläsa denna symboliska undermening i sublim bemärkelse: ett rum och en miljö, där genom det tryckta ordets makt historiens, samtidens och diktens gestalter får liv. I »Lycksalighetens ö», där själva huvudtemat är tid och rum satta ur funktion, inramas en central drömscen av det böljande regnbågsfärgade ramverket. Regnbågen som bildsymbol hos Grünewald kan ses som synonym med sagan eller drömmen, vilket naturligtvis inte hindrar att han ibland använder den utan sinnebildlig laddning, t. ex. i »Mikadon» som dekorativ fonddetalj eller i Normas väggmålning som ett visserligen stämningsskapande men helt realistiskt väderleksförhållande.

Grünewalds användning av dessa motiv pekar mot att han uppfattade dem i första hand som monumentala, lämpliga för storskalig återgivning, och inte som renodlat sceniska, även om han introducerar dem i sin scenografi och först senare tar upp dem i väggmåleriet. Ytterligare belägg för detta är att han ibland för monumentaluppdrag »lånar» ur sitt eget teatermaterial. För Göteborgsutställningen 1923 använde han för de sedermera aldrig utförda monumentala väggapplikationerna i Svenska Yllefabrikanternas hall såsom direkta »förlagor» sina egna scenbildsskisser till »Oberons och Titanias försoning» och till »Indras vagn» (bild 83). För ett förslag till cirkelrund plafondmålning,



83. Isaac Grünewald: Förslag till väggutsmyckning för Göteborgsutställningen 1923

»Orienten och Fjärran Östern», i Göteborgs Konstmuseum, också 1923, lånade han en dräktskiss ur »Oberon»-materialet för en central gestalt,[222] och i det refuserade väggförslaget för Göteborgs Stadsteaters foajé 1938 hade han placerat in ett antal av sina egna kostymfigurer från 20-talet.[223] I sistnämnda fall var det med tanke på målningens placering naturligt att välja teatermotiv, beträffande Göteborgsutställningen var det från konstnärens sida ett sätt att få förverkliga redan utförda kompositioner, som inte kommit till scenisk användning. »Sakuntala» hade ju skrinlagts och år 1923 föreföll det mer än troligt att också »Oberon»-materialet skulle bli liggande obrukat.

Ur skissmaterialet till »Sakuntala» och »Oberon» valde Grünewald följaktligen ut motiv, som han själv uppfattade som dekorativt-monumentala: »Oberons och Titanias försoning», där han på utställningsförslaget ytterligare framhävt och förstorat regnbågsmotivet samt »Indras vagn», som vid transponeringen undergått en intressant förändring. Frånsett borttagandet av figurerna har scenbildsskissens jordglobsmotiv (färgbild III) i applikationsförslaget gjorts om till ett regnbågsmotiv med bibehållande av molnformationer och planetsystem (bild 83). Härav kan man dra slutsatsen dels att Grünewald uppfattade regnbågen som ett monumentalt motiv, i detta sammanhang även koloristiskt särdeles lyckat, dels att jordglobsmotivet för honom var ett renodlat teatermotiv. Det för »Sakuntala» visserligen storslagna men samtidigt litet lekfullt behandlade motivet återkommer i »Ett drömspel» som ett mer seriöst tema med symboliskt innehåll (bild 82) men förekommer överhuvudtaget inte i Grünewalds övriga monumentalkonst. Jordglobsmotivet, i sig monumentalt och dessutom sceniskt verkningsfullt genom scenöppningens naturliga avskärning av rymd och glob och bildens därav följande tänkta fortsättning

utanför det givna scenrummet, var troligen från början också sceniskt inspirerat, nämligen av Yngve Bergs dekor till Pär Lagerkvists »Himlens hemlighet», uppförd 1921 på Intima teatern.

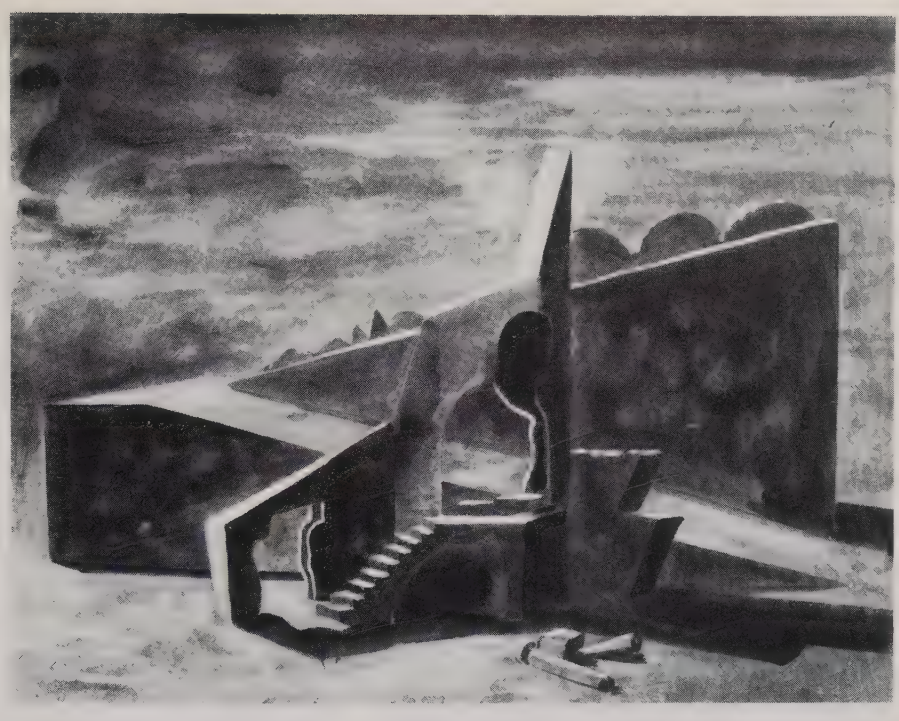
Karakteristik och kontrast

I Grünewalds dräktkompositioner går vissa temata igen, som kan kallas typiska teatermotiv. Ett sådant är »ansiktskostymen», dräkter av inbördes högst olika karaktär där bålen bildar ett ansikte med brösten som ögon (bild 13). Motivet introduceras redan i »Guden och bajadären», återkommer på flera balettkostymer för »Simson och Delila» och tas upp igen på ett litet annorlunda sätt i »Eldfågeln», där några monster har »ögon» ute på vingarna. Ansiktskostymen som invention verkar vara en självständig grünewaldsk scenskapelse; den kan jämföras endast med barocka hovbalettdräkter, där motivet emellertid aldrig är anatomiskt lika konsekvent genomfört. Ett verkligt favoritmotiv är den koloristiskt tudelade dräkten med en hälft i varje färg eller växelvis olikfärgade ärmar och/eller ben. Motivet förekommer såväl i seriösa som komiska och fantastiska sammanhang (bild 28, 42 o. 61), till och med bland geishorna i »Mikadon». Dessutom använder Grünewald gärna vad man skulle vilja kalla »förkortade symboler» i kostymeringen, t. ex. en g-klav och en bas-klav på musikclownernas dräkter i »Han som får örfilarna», ett paragraftecken på domarens bröst och ett dödskallemärke på tribunalvaktens i »Volpone». De tidigaste exemplen förekommer i »Deo Ignoto», där Guden karakteriseras av den flammande elden och abbedissan av det brinnande hjärtat. Sådana symboler är alltid stora och iögonfallande placerade och utgör ett intill övertydlighet förenklat teckenspråk till publiken. De exemplifierar en ytlig, litet vitsig rollkarakteristik, men under hela den här aktuella perioden begagnar Grünewald också ett i djupare mening personkarakteriserande scenografiskt bildspråk. Vi har sett hur han i »Fiesco» differentierade miljöerna, arkitektoniskt och koloristiskt, så att denna »architecture parlante» skulle återspegla och understryka dramats karaktärer. Något liknande kan man spåra i »Volpone», där den strama arkitektoniska grundstommen för scenerna i Volpones hus täcktes in av tunga röda draperier med överdimensionerade guldmönster, i sin kvävande prakt reflekterande huvudpersonens uppkomlingsfasoner, ljusskygga lastbarhet och lyxbegär. Eljest låg i »Volpone» personkarakteristiken framför allt i de från namnen utgående djurattributen (jfr sid. 127).

Redan i »Simson och Delila»-materialet finns ett genomgående bildprogram, ett symboliskt tema med variationer som är relaterat till berättelsen. Huvudprincipen är arkitektur kontra landskap, hårda vertikaler kontra mjuka ovaler. Stadssilhuetten i kombination med det kuperade landskapet återkommer ständigt i dekorskisserna. På ridåskissen skymtar arkitekturmotivet i fjärran, i den första tablån har det blivit till ett avlägset portalmotiv (färgbild I), i »Förhallen» har det ryckt närmare betraktaren och i slutscenen befinner man sig mitt inne i arkitekturen bland skyhöga kolonner–vertikaler (färgbild II). På motsvarande vis avtar landskapet med de mjuka kullarna, som på

ridåskissen upptar hela förgrunden, i dominans: i »Delilas trädgård» upptar det ännu större delen av bildrummet (jfr bild 15), i »Förhallen» har det reducerats till ett fondmotiv och på skissen till epilogen är det kullarna som endast skymtar i fjärran genom förgrundens arkitekturrester, ett omvänt förhållande jämfört med ridåskissen. Arkitekturen och vertikalerna är följaktligen ett Simson-motiv, ett manligt styrkemotiv, landskapet och kullarna ett Delila-motiv, synonymt med kvinnlighet och kanske också list och svekfullhet. I överförd bemärkelse symboliserar Simson-motivet judafolket, dess kamp och slutliga seger, Delila-motivet filistéernas öde från inledningens övertag till finalens undergång. På så sätt återger Grünewald i ett symboliskt bildspråk de reella styrkeväxlingarna i dramat, det som verkligen sker i det som synes ske.

Sistnämnda person- och innehållskarakteriserande motiv utgör samtidigt ett kontrastmotiv genom de återkommande konstellationerna av hårda och mjuka former, vertikaler och ovaler. Kontrasteffekten som verkningsmedel, både i form och färg, i scenbilder och i dräkter, är så frekvent i Grünewalds scenografi att man kan tala om den som ett motiv. Bildmässiga motsatseffekter mellan taggiga eller spetsiga klippformationer och runda, bulliga moln återfinns i dekorskisserna bl. a. till »Stormen», »Sakuntala» och »Oberon» och i kostymeringen kontrasteras ofta mjuka, sensuella dräkter, som följer kroppen, mot hårda, arkitektoniskt uppbyggda. I vidare bemärkelse kontrasteras också askes och överdåd inom en och samma uppsättning: insättandet av »Kvarnen» bland de form- och färgrika scenbilderna i »Simson och Delila», den ytterst asketiska »Avrättningsplatsen» bland de orientaliserande praktmiljöerna i »Oberon», de koloristiskt rika, mönstrade dräkterna mot den enfärgat släta arkitekturen i »Fiesco». Såväl i scenbilder som kostymer förekommer ofta kontrastfärger, konstellationen rött och grönt i »Soreks dal», »Utanför Bagdad» (jfr sid. 58), i flera »Sakuntala»-landskap, »På Sicilien» och »Fiesco» samt i otaliga dräktkompositioner, konstellationen gult mot blått i dekorskissen till »Fåglarna» och i insättandet av Simson och Abimelek i »Torget i Gaza», svart mot vitt i »Kvarnen» och »Pulcinella». I några fall kan man ur skissen utläsa att det är fråga om av ljuset framkallade kontraster såsom de grågröna reflexerna på de röda klipporna i »Soreks dal» eller de vinröda slagskuggorna på den gröna arkitekturen i »Fiesco» (färgbild X), troligen också de gula färgdrivorna på de blå stalaktitklipporna i »Eldfågeln». Egentligen handlar det om ständig kontrastering av varmt och kallt både beträffande färg och ljus, något som Grünewald lade största vikt vid i sin stafflikonst. »För mig betyder kalla eller varma färgbetoningar differenser mellan kalla och varma atmosfärer, klimat, behag och obehagssensationer, längtan efter svalka och värme», formulerade han själv saken men tillade samtidigt: »För mig betyder skillnaden i kallt eller varmt ljus så enormt mycket, att t. o. m. lokalfärgerna måste ge vika för det kalla eller varma ljusets påverkan» (jfr not 217). Även om det ljustekniska källmaterialet är ofullständigt kan man föreställa sig att Grünewald måste ha maximalt utnyttjat det flexibla scenljuset för uppnående av dessa motsatseffekter.



84. Isaac Grünewald: De Udvalgte, 1933

I det ovan citerade föredraget är Grünewald också inne på tanken om färgernas psykiska inverkan. Han konstaterar att människor härvidlag reagerar känslomässigt individuellt men fastslår rent allmänt skillnader i fråga om aktivitet och passivitet färger emellan: gult har en livgivande, rött en värmande och även hetsande förmåga, medan blått ger förnimmelser av stillhet och svalka. I någon mån har konstnären även scenografiskt laborerat med dessa färgegenskaper. Det förefaller som om han personligen uppfattat gult som en »festlig» färg, eftersom gult dominerar festsalarna både i »Oberon» (färgbild VI) och »Fiesco» (bild 57), medan det »hetsande» röda innebär extas och passion intill självförintelse (färgbild II o. IX). Dekorskisserna till de stilla skogarna, befolkade av sakrala gestalter eller övernaturliga väsen, har symptomatiskt nog blått som huvudfärg: den heliga lunden i »Sakuntala», »Silverskogen» i »Oberon» och »Älvskogen» i »En midsommarnattsdröm» (färgbild VIII). En i flera avseenden märklig scenbildsskiss till »De Udvalgte» är hållen uteslutande i skiftande blått (bild 84). Skissen, som hänför sig till dramats tredje akt, återger en gammal borgruin bland bergen, och det »passiva» blå understryker här motivets övergivenhet och maximala stillhet.

I viss utsträckning kan man tala om symbolisk färgsättning i Grünewalds scenografi, men här bör materialet inte pressas för hårt. Det mest övertygande exemplet är dräkternas färgsättning i »Antonius och Kleopatra», där graderade mellantoner och olika kombinationer av de tre huvudfärgerna blått, gult

och rött, i sig symbolladdade, avslöjade inte bara personernas politiska hemvist utan också deras karaktär och inre ställningstagande (jfr sid. 80). Samma grundfärgers innebörd och användning i »Stjärnan i triangeln» har tidigare utretts. I andra sammanhang kunde Grünewald naturligtvis begagna sig av liknande kombinationer utan någon som helst sinnebildlig undermening såsom i »Deo Ignoto», där varje scenbild dominerades av en grundfärg: en blå gata, en gul trädgård och en röd interiör.

Empirisk rationalisering

Under 20-talets lopp genomgår Grünewalds teaterskisser en förändring som – alldeles bortsett från stilistiska aspekter – avspeglar sig i sättet att angripa den scendekorativa uppgiften. Perioden som helhet kan sägas innebära en rationaliseringsprocess och i viss mån en konstnärlig nivellering, om man jämför de tidiga, genomarbetade och inbördes heterogena skisserna–konstverken med de sena skisserna–ateljéförlagorna. Som tidigare antytts upptäckte Grünewald antagligen att en exakt och distinkt om också torr scenbildsskiss var bättre lämpad som förlaga i dekorateljén än en subjektivt expressionistisk och att en aldrig så konstnärligt fulländad dräktstudie inte gjorde den färdiga scenkostymen bättre. Det faktum att likheten mellan skisser och scenbilder under 20-talets lopp blir allt större beror följaktligen inte bara på ökad förståelse för Grünewalds scenografiska idéer utan lika mycket på anpassning från dennes sida i form av bildmässig och konstnärlig förenkling.

Rationaliseringen yttrar sig på flera sätt. I de tidigaste dekorskisserna brukade Grünewald ofta – men inte alltid – sätta in figurstaffage, något han egentligen slutar med redan 1922; efter »Oberon» förekommer det ytterst sällan. Ungefär samtidigt frångår han bruket att på dräktskisserna måla upp den tilltänkta dekorationens huvudfärg bakom kostymfiguren. Senast 1929 började han tillverka tredimensionella scenmodeller, som delvis ersatte behovet av detaljerade dekorskisser och samtidigt underlättade det praktiska överförandet av visionen till scenisk verklighet. Ett talande exempel är jämförelsen mellan skiss till och scenfoto av å ena sidan »Dagontemplet» från 1921 (jfr färgbild I o. bild 17), å andra sidan »Borggården i Fiescos palats» av år 1930 (jfr färgbild X o. bild 62). Trots att det i båda fallen rör sig om vad som här benämnts resultatskisser har diskrepansen mellan den tidiga, konstnärligt övertygande men sceniskt orealistiska visionen och dess patetiska motsvarighet i verkligheten tio år senare ersatts av påtaglig detaljöverensstämmelse i såväl formspråk och proportionering som bildmässig uttryckskraft. Under 20-talets lopp blir det också allt lättare att »utläsa» Grünewalds dräktskiss ur den färdiga kostymen. Ännu i »Oberon» verkar diskrepansen ha varit rätt stor (bild 32), medan gestalterna på scenfotot från »Pulcinella» 1927 både till form och anda kommer oerhört nära Grünewalds kompositioner (bild 42). Från ateljéernas sida blir man samtidigt allt skickligare i att översätta Grünewalds kostymskisser, och mot slutet av 20-talet har man till stor del kommit bort

ifrån det olidliga samtidsmodemässiga som vidlåder många av de tidiga scenkostymerna.

Konstnärens ökade scenografiska rutin kom att yttra sig negativt genom motiviska upprepningar. Bortsett från återanvändandet av några äldre dräktkompositioner för baletten »Eldfågeln» (jfr sid. 102) förekommer detta knappast alls under 20-talet, då hans bildfantasi tycks vara outtömlig, men blir desto vanligare efter 1930. Ett par av scenbilderna i »De Udvalgte» var nödtorftigt omstuvade parafraser på »Simson och Delila», i »Judith» återkom motiv från både »Simson och Delila» och »Sakuntala» och i »Lycksalighetens ö» gick åtskilligt igen från det tio år äldre skissmaterialet till »Ett drömspel», i och för sig legitimt, då detta aldrig kommit till scenisk användning. Det förefaller som om Grünewald gripits av en tilltagande teatertrötthet. Den kan ha haft många orsaker men olusten över den scendekorativa konstens ofrånkomliga villkor, dess förgänglighet och efemära natur, var säkerligen en av de starkast bidragande. Ursprungligen hade Grünewald sett det scenografiska arbetet som en länge efterlängtad möjlighet att få uttrycka sig i monumentalt format, och han hade därför med stor entusiasm mottagit sitt första teaterengagemang (jfr sid. 21). Från och med 1926, då han erbjöds att dekorera Konserthusets lilla sal, kom uppdragen att utsmycka offentliga byggnader, privatvillor m. m. allt tätare, och han fick då mindre tid och framför allt mindre intresse för de scendekorativa uppgifterna, vilka inte längre behövdes som kompensation för uteblivna monumentaluppdrag. En logisk följd härav blev att han kom att utföra allt mindre sceniskt måleriarbete själv och i stället överlät allt mer på sina elever.[224]

Huruvida detta gäller även 20-talet är svårt att avgöra. I samband med »Simson och Delila»-premiären påpekade Grünewald särskilt att han själv målat dekorationerna med följande motivering: »Återfinner man inte det rent personliga handgreppet i den färdiga dekorationen, förlorar den en stor del av sitt intresse, skissen må ha varit hur utmärkt som hälst.»[225] Vi vet att även dräkterna den gången tillverkades under konstnärens direkta överinseende. Med åren fick Grünewald med eller mot sin vilja göra avkall på denna stolta deklaration. I den mån programbladen till de aktuella uppsättningarna är bevarade lyder formuleringen oftast »Dekorationer och kostymer efter skisser av Isaac Grünewald», vilket är liktydigt med att det praktiska arbetet utförts av respektive teaters ateljéer. Genom att tiden stilistiskt och även tekniskt hann ikapp honom under denna tioårsperiod ökade samtidigt ateljéernas förutsättningar att kunna förverkliga hans intentioner, vilket allt bidrog till att minska klyftan mellan vision och verklighet.

Från fauvism till orfism

Scenografiskt utgör 20-talet i Grünewalds konst ett utvecklingsmässigt slutet och i sig avgränsat decennium på ett annat sätt än i fråga om hans övriga måleri. Även om man i hans stafflikonst från samma tid kan registrera stilistiska variationer och influenser från olika håll, så bibehåller han hela tiden sin egen stil utgående från den franska fauvismen. Inom scenografin däremot uppvisar 20-talet markanta stildifferenser och ett experimentellt upptagande av bildmässiga uttrycksmedel, som inte förekommer i stafflimåleriet, till och med uttrycksmedel, som Grünewald teoretiskt stod antingen oförstående inför eller tog direkt avstånd ifrån.

Sett ur tidshistoriskt perspektiv framstår 20-talet som Grünewalds mest utvecklande och konstnärligt produktiva decennium, föregånget av 10-talets heroiska kamp för tillvaron och de konstnärliga idealen och följt av 30-talets fulla publika erkännande – kulminerande med professorsutnämningen – och därmed sammanhängande ekonomiska och sociala stabilitet. Efter elevåren hos Henri Matisse och hemkomsten till Sverige 1911 hade Grünewald som de unga expressionisternas ledare fört en flerårig, ibland hätsk, kamp mot den i det närmaste kompakta oförståelsen från svensk publik och kritik. Vigselrumsstriden var bara en bland många motgångar under dessa år men den för konstnären personligen bittraste (jfr sid. 24). Mot slutet av 10-talet ljusnade situationen något, 1917 inköpte Nationalmuseum sin första Grünewaldmålning, porträttet av Ulla Bjerne, och 1918 följde de första utställningsframgångarna för de expressionistiska målarna.[226] Samma år inbjöds Grünewald att gästföreläsa vid Estetiska föreningen i Uppsala, och detta inlägg i debatten blev en viktig programförklaring av den expressionistiska konstens mål och medel, sedermera tryckt under titeln Den nya renässansen inom konsten.[227]

Grünewald hade under denna tid varit ett starkt och utomordenligt vitalt stöd för sin konstnärsgeneration, men på grund av inbördes splittring uteslöts såväl han själv som Sigrid Hjertén från Falangens utställning 1919. Besviken över den bristande sammanhållningen höll Grünewald i november samma år i Svensk-Franska konstgalleriet vad han själv kallade sin avskedsutställning;[228] året därpå lämnade han Sverige och bosatte sig i Paris, där han med endast kortare avbrott skulle stanna i över tio års tid. Fram till 1927 bodde han i James Whistlers f. d. ateljé vid Rue Notre Dame des Champs i centrum av Montparnasse, nära granne med Fernand Léger och Otto G. Carlsund. Det är värt att understryka att Grünewald under hela den här aktuella perioden var bosatt och huvudsakligen verksam utomlands, där han under samma tid också var representerad vid åtskilliga konstutställningar.

1910-talets senare hälft, de år som närmast föregick Grünewalds debut i teatervärlden, har betecknats som hans »vildaste» period i betydelsen hans mest renodlat fauvistiska. Under detta skede tillkom målningar som »Det sjungande trädet» (1915) och »Vid den stora blombuketten» (1917), porträtten av Ulla Bjerne (1916) och Tollie Zellman (1919).[229] Konstnärens arbeten från denna tid uppvisar gärna utpräglad linjerytmik, plana ytformer, kompositionella diagonaleffekter och en målerisk behandling av oblandade spektralfärger, vanligen ganska tunt pålagda på vit grund. Detta Matisseinfluerade bildspråk återfinns också i de tidiga teaterskisserna, inte så uttalat i det fragmentariska materialet till »Guden och bajadären» men väl i »Simson och Delila» och framför allt i den helt franska »Deo Ignoto» (bild 33), där tredje aktens röda interiör med det dekorativa tapetmönstret och de i bottenfärgen utsparade detaljerna ger associationer till Matisses »Harmoni i rött» (1908–09) eller »Den röda ateljén» från 1911.

I synnerhet återger de rytmiskt livliga kostymskisserna till »Simson och Delila» (bild 13 o. 14), där gestalterna tecknats som figurala arabesker mot tom rymd, en fauvistisk bilduppfattning men även dekorskisser som »Torget i Gaza» med dess ytmässiga former och hela färgplan (färgbild I). Linje och färg har delvis behandlats som två självständiga element, och sättet att teckna genomskinligt »grafiska» figurer inom större färgfält påminner om Raoul Dufys manér. På likartat vis har träden utformats i vad som här betraktats som det allra första utkastet till »Simson och Delila» (bild 74). På den slutliga dekorskissen till »Delilas trädgård» – för övrigt den i sviten rytmiskt mest fauvistiska – har vegetationen bearbetats i riktning mot ett slags dekorativism, som närmar sig det naivistiska. Folke Holmér har i uppsatsen Det sjungande trädet[230] jämfört denna Grünewalds skiss med en folklig kurbitsmålning, och den dominanta vita palmen med de stora röda blommorna har verkligen något av samma primitiva uttryckskraft (jfr bild 15). Att vara »en primitiv» var för Grünewald liktydigt med att vara expressionist, dvs. uttrycka sig konstnärligt utan förutfattade meningar eller naturalistiskt traditionstänkande, och i den bemärkelsen omfattades såväl folklig som orientalisk och medeltida konst av hans stora beundran, formulerad redan 1918 i Den nya renässansen inom konsten. Grünewalds expressionistiska flora är liksom kurbitsmålarens onaturalistisk både till form och färg och eftersträvar en renodlat dekorativ verkan. Naiviserande drag återfinns även i »Sakuntala»-skisserna (bild 18) och i »Oberon»-materialet (färgbild V o. bild 25), där den fauvistiska bildbyggnaden ersatts av en mer detaljerad ornamentalisering, utgående ur studiet av orientalisk miniatyrkonst. Fauvistiskt formulerade med naivistisk anstrykning är också fem oattribuerade blad, troligen scenbildsutkast till aldrig förverkligade uppsättningar, av vilka tre återger ett nöjesfält med karusell och skjutbanor, humoristiskt framställt och till utförandet påminnande om Dufys art,[231] de två andra ett nationellt betonat landskap, närmast ett dalamotiv med röda stugor, vita björkar och dekorativt insatta

kurbitser.[232] 1929 använder sig Grünewald återigen av naivistisk stilisering för utformningen av vegetationen i första aktens nya scenbild till »Simson och Delila» (jfr bild 56) men nu en naivism med andra förtecken: hård och liksom förstenad, en kyligt intellektuell dekorativism utan spontanitet eller inre rytmiskt liv.

Lärdomarna från elevtiden hos Matisse skulle bli bestående; Grünewalds personliga uppskattning av vännen–läraren kom till uttryck i boken Matisse och expressionismen så sent som 1944. Den fauvistiska bildbyggnaden, motivreduceringen och höga färgskalan, som dominerar stafflikonsten, återkommer med intervaller även i det scenografiska materialet. Den ytmässigt dekorativa trädslingan bland stiliserade moln vilken i scenbilden till »Fåglarna» sattes in som rytmisk accent i den eljest klassicerande ramen är ett fauvistiskt bildelement, som emellertid inte återfinns i Grünewalds dekorskiss (jfr sid. 89). Likaså har många av kostymskisserna till »Antonius och Kleopatra» fauvistisk rytmik och komposition särskilt i den bildmässiga avvägningen mellan tomrummet och gestalten, som ibland spränger ramen (färgbild VII A). Skissen till »Älvskog» för »En midsommarnattsdröm» (färgbild VIII) har trots andra och stilistiskt motsägelsefulla inslag formella fauvistiska drag genom bildytans organisering, liksom flera av projektionsskisserna till »Stjärnan i triangeln», särskilt sådana med vegetativa motiv. I sin scenografi under 30- och 40-talen återupptar Grünewald det fauvistiska form- och färgspråket, som dominerar skissmaterialet till »Judith» och »Lycksalighetens ö».

Med de uppenbara Matisseinfluenserna i Grünewalds måleri blandas också intryck från icke-fransk expressionism, skönjbart även i teaterskisserna. Konfrontationen under 10-talet med Ernst Josephsons sjukdomskonst hade för Grünewald blivit en stark upplevelse. I Den nya renässansen refererar han till Josephson som »den förste om än omedvetne expressionisten i modärn tid», och även senare har han gett uttryck för en oreserverad beundran för dennes måleri. Detta är speciellt intressant eftersom Josephsons formobundet visionära, starkt subjektiva konst var i grunden artskild från den rationella, objektiva franska expressionism Grünewald bekände sig till. Något av den sjungande kurvaturen i Josephsons sena teckningar återklingar i vissa av Grünewalds kostymskisser (bild 9 o. 48); hans mest Josephsoninspirerade verk är eljest illustrationerna till Oscar Levertins diktcykel Kung Salomo och Morolf från 1922. Dessa utgör ett sällsynt exempel på att Grünewald låtit teaterarbetet påverka övrig produktion, kanske inte så mycket motiviskt som i fråga om sensualism i miljö- och människoskildring, resulterande i ett orientaliskt yppigt fantasteri, som är äkta teatraliskt och erinrar om »Simson och Delila» och »Sakuntala». Det finns också i Grünewalds scenografiska œuvre enstaka blad, där linjerytmiken och klarheten fått ge vika för en mer emotionellt laddad expressionism och där penselskriften talar ett eget, subjektivt språk. Detta gäller framför allt några scenbildsskisser till »Simson och Delila» och »Ett drömspel», där konstnären arbetat direkt med färgen på papperet i ett upprört manér. Fenomenet är inte tidsbundet utan har snarare med det dramatiska underlaget och konstnärens personliga engagemang att göra.

Samma expressiva penselskrift i annan teknik återfinner man inom stafflimåleriet i »Sittande akt, kreolskan» (1927) och i porträttet av James Ensor (1931).[233] En mer eller mindre periodiskt begränsad teknik är det litet omständliga prickmanéret i färgansättningen som förekommer i dekorskissen till »Eldfågeln» och i vissa kostymskisser till »Marionetterna», dvs. omkring 1926–27 men inte i några andra teatersammanhang.

Scenbilden i ny belysning

Att det fauvistiska inflytandet dominerar är, när det gäller Grünewald, ett banalt påstående. Inom scenografin är det i stället märkligt hur ofta han stilistiskt frångår den franska expressionismen. I ett speciellt avseende skulle dock Grünewald under hela sin teaterbana förbli en trogen Matisseelev, nämligen i fråga om sina scenbilders ljussättning. Redan med »Simson och Delila»-uppsättningen uppmärksammade kritiken som någonting nytt den höga ljusstyrkan på scenen. Flera recensenter kommenterade då det »grälla» eller »hårda» ljuset. Att belysningen verkligen avvek från vanligheten bevisas bäst av att somliga kritiker till och med uppfattade den som ett resultat av tekniska missgrepp beroende på ovana vid det nyinstallerade ställverket.[234] Så förhöll det sig förmodligen inte alls. Grünewald ville medvetet överföra det fauvistiska måleriets färgstyrka och ljusintensitet till scenen, något anno 1921 alldeles nytt. Publiken och kritiken var van vid att scenen vilade i mystiskt halvdunkel, ett länge kvardröjande arv från den romantiska iscensättningskonsten, och att nu plötsligt möta en upplyst scenbild i starka färger var en nästan chockerande upplevelse. Sina expressionistiska belysningsideal skulle Grünewald komma att kämpa för under hela sin verksamma tid som scenograf. Att han inte väjde för kolorerade ljuseffekter kan tydligt utläsas ur recensionsmaterialet, liksom att kritik och publik så småningom vande sig vid och accepterade dessa. Ännu 1925 i »Oberon» och »Mikadon» kunde eljest positiva recensenter anmärka på »varietéeffekter» i ljussättningen eller »häxdans»av färgade strålkastare, men ett par år senare har man rättat till nomenklaturen och karakteriserar belysningarna i »Pulcinella» och »Eldfågeln» som »skiftande och sensibelt färgade» eller »flammande», i »En midsommarnattsdröm» som »behagliga, mången gång utsökta».[235] I de fall presskommentarerna kan verifieras av bevarade ljusanteckningar, såsom beträffande »Simson och Delila», kan man konstatera att det förekom en myckenhet färgade belysningar och att anteckningarna »fullt ljus» och »vitt ljus» är frekventa. Det sistnämnda gäller också baletten »Pulcinella», där ett tydligen ganska hårt, vitt ljus omväxlande med enstaka röda och blå effekter dominerade föreställningen, framhävande scenbildens grafiska karaktär.[236] Med fauvistisk utgångspunkt använde Grünewald både färgen och ljuset i första hand dekorativt eller deskriptivt, mer sällan i stämningsskapande och bara i undantagsfall i modellerande, volymskapande syfte. Till de fåtaliga exemplen på skulptural ljussättning hör »Kvarnen» (bild 12), skogsdekoren i »En midsommarnattsdröm» (bild 49) samt i viss mån de arkitektoniska scenbilderna till »Fiesco» (bild 62), där det av såväl skisser som recensioner att döma var fråga om en

kombination av modellerande belysning och färgat effektljus. Något av detsamma kan utläsas ur den här avbildade skissen till »De Udvalgte» (bild 84), medan Grünewald i »Lycksalighetens ö» återigen begagnade en dekorativ, fauvistiskt hög ljussättning, resulterande i osedvanligt starkt upplysta scenbilder, varom både skisser och samtida press vittnar.

Tidigare har antytts att Grünewald redan från början betraktade ljussättningen som en integrerande del av den scenografiska gestaltningen och därför bestämt hävdade att den sorterade under dekoratörens domäner. Man kan inte helt värja sig för tanken att han som målare ville se sina scentavlor belysta; åtminstone i början av sin teaterbana resonerade han ju i belysningsfrågor som om det gällde stafflikonst (jfr sid. 35). Med Matisse som utgångspunkt och i egenskap av konstnär gjorde Grünewald här sin kanske viktigaste insats i modern svensk scenografi genom att lancera den högt stämda och starkt färgade belysningen: introducerandet av scenljusets egenvärde som expressionistiskt medium.

Klassikern

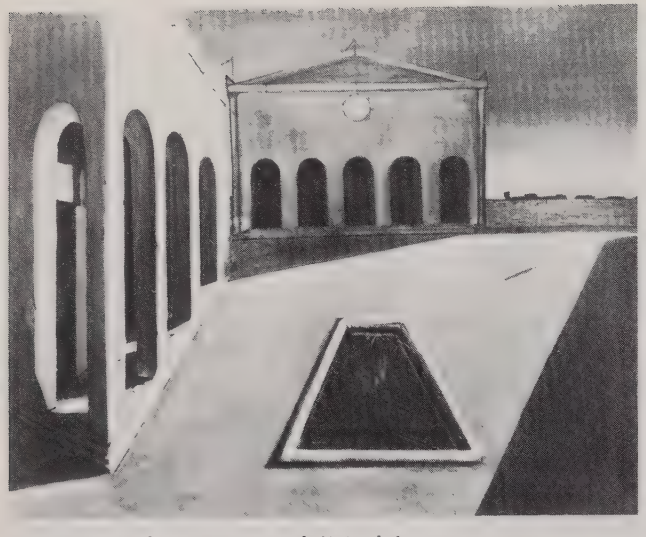
Som hos nästan alla de svenska Matisseeleverna fanns hos Grünewald tidigt intresset för formen. Målningar som »Konstnärskamrater» (1909), porträttet av Ludvig Nordström (1912) och »Den blå gossen» (1913) vittnar om detta, och i berömda 20-talsverk såsom »Judith» och »Negerkocken» (1924), självporträttet och de många akterna har de formala aspekterna alltmer skjutits i förgrunden.[237] Analogt med konstutvecklingen i stort kan man i Grünewalds produktion iaktta hur under 20-talets lopp ett klassicerande bildbyggande med centralperspektiv, rumsdjup och volym tilltar, samtidigt som koloriten undergår en förändring från spektrala färger mot blandade och smultna och mot ett mjukare valörspel av halvtoner. På vägen till Frankrike 1920 hade Grünewald passerat Italien, där han gripits av Michelangelos konst med dess uttalat plastiska formvärden, och i Paris fick han förnyad kontakt med bl. a. Dérains måleri, vars utveckling mot fastare form och mustigare kolorit har stora likheter med Grünewalds egen. Det klassiska studiet får i Grünewalds œuvre sitt första monumentala uttryck i målningarna i Konserthusets lilla sal 1926, och samma år tillkommer det märkliga självporträttet, hans formellt allra mest klassicistiska verk.

Inom det scenografiska materialet finns redan under tidigt 20-tal utslag av Grünewalds tilltagande volymkänsla. Det mest flagranta exemplet är dekorskissen till »Kvarnen», där både plasticiteten och den mörka bruntonigheten står i skarpaste kontrast till fauvistiskt form- och färgtänkande (bild 12). Betoningen av volymen i stället för ytan återfinns också i skisserna till den gråtoniga »Förhallen» där djupet och tredimensionaliteten framhävts genom perspektivisk teckning och markerade skuggor (jfr sid. 27). Den första till ämnet klassiska uppsättningen blev »Antonius och Kleopatra» 1926 på Konserthusteatern. Såväl lokalens givna arkitektur som det dramatiska underlaget motiverade här en klassicistisk utformning av kostymerna, och som vi tidigare

sett valde regissör och scenograf en 1500-talsmanierist, Primaticcio, som stilistisk utgångspunkt. En jämförelse med dennes teckningar till karnevalsdräkter (bild 36) ger vid handen att Grünewald tillägnat sig kompositionella detaljer men i många fall översatt Primaticcios skulpturala gestalter till rytmiska och tämligen ytmässiga arabesker (färgbild VII A) ibland med en viss modellering av själva dräkten (färgbild VII C). Grünewalds proportionering och avvägning mellan bildrum och figur avviker från Primaticcios, medan han däremot ytterligare »klassicerat» profilerna så att pannan och näsan bildar en rak linje. I påfallande många av skisserna är figurens huvud återgivet antingen i ren profil eller en face (färgbild VII B). Den luftigt akvarellerade, måleriska skildringen dominerar skissmaterialet, men däri ingår också några blad av helt annan karaktär: gestalter med kroppslig volym, tecknade med hårda konturer ifyllda med täckande färg i ett slags tung, tjugotalistisk affischstil. Till övervägande delen är det dock stilistiskt sett en fråga om klassicism mer till innehållet än till formen, återskapandet av en klassicerande anda genom vissa konstgrepp och detaljlån men egentligen inte av en klassicistisk stil.

I »En midsommarnattsdröm» året därpå gällde det återigen klassisk miljö, denna gång grekisk i stället för romersk och i ett betydligt mindre seriöst sammanhang. Innehållsligt och även formellt har dekorskissen till »Hertigens palats» (bild 46) kommit rätt nära sina klassiska förebilder (bild 81), men illusionismen och detaljprecisionen är mindre uttalad hos Grünewald, som bl. a. ersatt förlagans volymskapande skuggor med dekorativt släta färgfält. Också andra bildens dekoration fick ett klassicerande innehåll, även om kolonnadens perspektiviskt svängda båge snarare associerade till barock klassicism än grekisk (jfr sid. 110). Här saknas scenbildsskiss för stilistisk bedömning men det klassiskt betonade miljövalet måste ha varit en direkt viljeakt från antingen regissörens eller scenografens sida, eftersom utformningen radikalt avvek från Hagbergs scenanvisning. Beträffande kostymskisserna är det givande att jämföra klassicismen i »Antonius och Kleopatra» med »En midsommarnattsdröm». I det senare fallet är själva utförandet kraftigt förenklat och tekniken grövre, koloriten dovare och kontrasterna både i form och färg hårdare (bild 47). I allmänhet ligger här det klassicerande i kostymernas mönstring av typ meander och liknande i mörk teckning på vit eller enfärgad botten, inte, som i »Antonius och Kleopatra», i dräktkompositionerna. Möjligen kan det förra tolkas som en mindre seriös sorts antikillustration, eftersom Grünewald senare gjorde likadant med kostymerna till »Fåglarna». Det är också tänkbart att han medvetet velat göra distinktion mellan romersk och grekisk klassicism och genom de på dräkterna till »En midsommarnattsdröm» talrika abstrakt-geometriska mönstren sökt antyda en äldre kultur. Stilistiskt är förhållandet det omvända mot »Antonius och Kleopatra»: tjugotalsklassicistisk stramhet och linearitet i utförandet men ganska litet av innehållslig klassicism.

1926 komponerades också scenbilden till »På Sicilien» (färgbild IX), delvis inspirerad av ett renässanskonstverk (bild 80). Liksom beträffande palatsskissen till »En midsommarnattsdröm» är Grünewald här mer klassicistisk i sitt



85. Giorgio de Chirico: Le delizie del poeta, 1913

val av förebild än i skissens stilistiska utförande. Året 1927 kan sägas vara en gränsdelare inom hans scenografiska produktion, ett år då olika stilar och tendenser möts och ibland ryms inom en och samma uppsättning. För första gången möter vi nu hans sena, konstnärligt förenklade och rationella stil (bild 47) liksom hans stilistiskt experimentella sida (bild 42) parallellt med en fauvistiskt inspirerad färgexpressionism (färgbild VIII).

Även för »Volpone» 1929 skapade Grünewald en renässansmiljö, denna gång arkitektonisk. Här saknas dekorskiss men den färdiga scenbilden är i sig en uttalat »klassisk» komposition med centralperspektiv, rumsvolym och genomförd tredimensionalitet (bild 55). Ungefär samtidig är dekorskissen till akt I för nyuppsättningen av »Simson och Delila», som visar på något stilistiskt nytt hos Grünewald eller rättare utgör den yttersta konsekvensen av hans utveckling under 20-talet mot allt fastare form: en stiliserat plastisk föremålsbeskrivning med hårda skuggor – endast vegetationen är stiliserad yta – och en kyligt akademisk utstrålning, som är omisskännligt tjugotalsklassicistisk (jfr bild 56). Skissens färgskala är visserligen hög men den allt dominerande gula tonen är smutsad och syrlig och har ingenting av fauvistisk klang eller festivitas. Stilens logiska fortsättning är »Fiesco»-skisserna, som utgör på en gång kulmen och slutpunkt på Grünewalds sceniska klassicism. De hårda kontrasterna, rumsligheten och volymen har här vidareutvecklats till en klassicerande stil med nya förtecken. Kombinationen av släta murytor och outrerade slagskuggor (bild 60) för osökt tankarna till det italienska 10-talsmåleriet, la pittura metafisica, enkannerligen till Giorgio de Chiricos tidiga verk i denna art (bild 85). I flera av Grünewalds scenbildsskisser till »Fiesco» finns, liksom hos Chirico, ett inslag av surrealism, som framkallats av det övernaturligt skarpa ljuset och det oväntade, litet skrämmande och drömlika i själva arki-

tekturkonstruktionerna. I Grünewalds teaterarbeten efter 1930 finns ett exempel på en vidareutveckling av den klassicistiska presurrealismen från »Fiesco», nämligen dekorskissen till tredje akten av »De Udvalgte» (bild 84), vars suggestiva »drömlandskap» både formellt och innehållsligt står surrealismen nära. Varken till denna stil eller till den metafysiska klassicismen i »Fiesco» finns någon som helst motsvarighet inom Grünewalds övriga måleri.

Kubistisk variant

Det är givet att Grünewald, som bodde i konsthändelsernas centrum, Paris, var utsatt för ständigt nya stilintryck av de mest skilda slag. Mycket av det revolutionerande som passerat inom konstlivet redan på 10-talet var för Grünewald och hans generationskamrater nyheter, då de europeiska gränserna öppnades igen efter kriget. Hit hörde åtskillig kubistisk och futuristisk konst, Picassos syntetiska arbeten, Delaunays utvecklade orfistiska verk, Larionovs och Gontcharovas rayonism.

För kubismens urfader, Paul Cézanne, hyste Grünewald en enorm beundran, formulerad första gången i Den nya renässansen och upprepade gånger senare, bl. a. i artikeln Cézannes budskap (1937). Cézanne är en av de få konstnärer Grünewald kallar »geni», en beteckning han t. ex. tvekar att använda på Matisse.[238] Redan i det kända självporträttet från 1912 märker man att Grünewald i sitt måleri tagit intryck av Cézannes formlära. Däremot ansåg han att kubisterna, då de dragit ut konsekvenserna av Cézannes iakttagelser rörande formernas och planens inverkan på varandra, hamnat i sterilitet och spekulation. Till Picassos konst hade Grünewald symptomatiskt nog en kluven inställning. Han beundrade dennes konstnärliga radikalism och förmåga till reducering men tog avstånd från det i hans tycke alltför konstruerade. Långt senare skulle han rubricera kubismen »en inhuman konstart».[239] Beträffande futuristerna ansåg Grünewald att de genom att förkasta traditionen saknade vidare utvecklingsmöjligheter, även om deras »ensidiga intresse för rörelsen har stärkt expressionistens frihet gentemot stabila former».[240] Det är samma principiella avståndstagande från all konst utan verklighetsanknytning och samband med naturen som ligger till grund för Grünewalds negativism gentemot det abstrakta måleriet.

Trots sitt teoretiska motstånd mot kubismen förblev Grünewald inte opåverkad. Matisses distansfyllda klarhet blandas hos Grünewald med ett emotionellt miljö- och människointresse som – med bibehållande av fauvismens kolorit – ibland för honom ganska nära den futuristiska rörelsen. Ofta citerade uttalanden ur Den nya renässansen tyder på att han ansåg att en ny tid med bilar och flygmaskiner, brusande storstadsliv och elektriska ljusfenomen krävde nya konstnärliga uttrycksmedel, en tankegång som står nära den futuristiska målsättningen. Hans entusiasm över den nya tiden tog sig uttryck i de många målningarna med storstadsmotiv och mondäna miljöer från slutet av 10-talet. År 1915 målade han »Lyftkranen» med en rörelseriktning i bilden och en partiell formfacettering, som är klart kubistiskt influerad. En målning

86. Roger de La Fresnaye: Paysage de Meulan, 1912

som »Five o'clock tea» (1919) med dess strålkastareffekter och hårda, artificiella silhuettverkan är knappast tänkbar utan viss futuristisk påverkan. I betydligt senare sammanhang återkommer i hans stafflikonst influenser från ur kubismen emanerande skolor: från orfismens prismatiska form- och färglära i en av kartongerna till »De fyra årstiderna», en aldrig utförd takmålning för M/S Stockholm (1938) och med rayonismen besläktade optiska rörelseeffekter i en landskapsmålning som »Kristallklar morgon» (1941).[241]

Inom det scenografiska området kompliceras de stilistiska sammanhangen av att teaterintryck och sceniska impulser blandats med rent bildmässigt-konstnärliga. I »Simson och Delila»-materialet finns t. ex. en dekorskiss med »futuristiska» strålkastareffekter som snarast återger ett sceniskt belysningsarrangemang (jfr sid. 28). Detta hindrar naturligtvis inte att scenografen från början kan ha haft en futuristiskt influerad bildtanke precis som till »Den gyllene katedralen» i »Oberon» (bild 29), vars ljusknippen är markerade redan på arbetsskissen. De kraftigt inåtlutande murarna på skissen till första aktens tredje tablå, »Öknen», i »Simson och Delila» ger kompositionen en rörelseriktning av samma slag som de lutande byggnaderna i målningen »Lyftkranen». Dylika deformativa grepp är gemensamma för expressionistisk konst och expressionistisk teater. Ett övertygande exempel på att Grünewald haft kontakt med franskt kubistiskt förkrigsmåleri är däremot det tidiga utkastet till »Soreks dal» (bild 10). Konstellationen av klippornas moderata facettering och den måleriskt skildrade himlen har en så uppenbar släktskap med några av Roger de La Fresnayes landskap från 10-talet att det måste föreligga ett samband (bild 86). La Séction d'Or-gruppen, dit bl. a. Delaunay och La Fresnaye hörde, ville förena kubismens och futurismens teorier med cezanneskt volymtänkande, högt ljus och rena färger, ett modifierat program som

87. Umberto Boccioni: Studie till Stati d'animo: Gli Addii, 1911

bör ha tilltalat Grünewald. La Séction d'Or hade som gruppbildning upplösts redan vid krigsutbrottet, men det är troligt att Grünewald först 1920, efter återkomsten till Paris, såg de s. k. franska kubisternas arbeten. Uttryckssättet måtte emellertid inte ha passat honom, eftersom han sedan stegvis arbetade sig bort från det taktila och måleriska mot den stiliserade ytan (bild 11).

Även senare tar Grünewald i modifierad form upp uttrycksmedel från 10-talets radikala konstriktningar. I scenbildsskisserna till »På Sicilien» och »Eldfågeln» är formspråket lätt kubiserande, än mer påtagligt i utkastet till »Pulcinella» (bild 75), och så sent som 1930 använder han sig av futuristiska strålkastareffekter i några projektionsskisser med modern arkitektur och framställer människan i kubistisk förenkling (bild 68). De mer eller mindre kubiserande kostymer som då och då förekommer alltifrån »Guden och bajadären» till och med »Stjärnan i triangeln» är heller inte särskilt djärva till vare sig invention eller utförande jämfört med motsvarande utländska förebilder. Det finns dock ett par undantag från denna stilistiskt återhållsamma linje. Ett tidigt sådant är dekorskissen till »Vindarnas håla» i »Oberon» (färgbild IV), vars dynamiska virvelformer har stark bildmässig frändskap med tidiga futuristiska arbeten av Umberto Boccioni (bild 87). Likheten är ytlig genom att den är rent kompositionell, och konstverken har givetvis ingen gemensam teoretisk bakgrund. Scenbildsskissen till »Pulcinella» är ett annat exempel på ett för Grünewald avancerat bildspråk. Här har han närmat sig den syntetiska kubismen genom att bryta upp motivet och sedan sätta ihop det på ett nytt, ytmässigt och collageartat vis (jfr bild 42). Både formellt – genom den »grafiska» teckningen – och koloristiskt associerar dekoren till exempelvis Picassos »Stilleben med klassiskt huvud» från 1925 (bild 88), ett i det närmaste samtida konstverk. Den bildmässiga likheten är störst mellan Picas-

88. Pablo Picasso: Stilleben med klassiskt huvud, 1925

sos målning och Grünewalds skiss, men jämförelsen kan gott göras också med den färdiga scenbilden, som kom konstnärligt mycket nära skissen. Även dräkternas kubisering är här djärvare genomförd än annorstädes. Redan dekorskissen till första akten i »Mikadon» från 1925 har en antytt collagemässig karaktär i de olika bildelementens sammanställning, dock inte lika avancerad som i »Pulcinella». Collage i form av påklistrat guld- eller silverpapper använder sig Grünewald av i skisserna till »Emirens trädgård i Tunis» (bild 25) och till »Den gyllene katedralen» (bild 29) samt i ett »Sakuntala»-landskap, men inget av fallen är jämförbart med verklig collageteknik.

Till de nonfigurativa konstriktningar som utgick ur kubismen ställde sig Grünewald principiellt negativ, även om han i sin scenografi undantagsvis själv begagnade ett abstrakt formspråk (bild 70). Det är uppenbart att han haft viss kontakt med paret Delaunay och orfismen, men han använder deras prismatiska ljusbrytningseffekter på ett icke-renlärigt, föreställande sätt. Flera av skisserna till »Stjärnan i triangeln», däribland »Gudsögat» (bild 69), har beröringspunkter med t. ex. Robert Delaunays »Formes circulaires» från 1912–13 (bild 89) och Sonia Delaunays »Prismes électriques» från 1914. Teoretiskt kan Grünewald ha stiftat bekantskap med deras s. k. simultana stil redan 1916, då ett trettiotal verk var utställda i Stockholm.[242] Också i sina dräktkompositioner använder Grünewald ibland »orfistiska» färgkonstellationer (jfr sid. 159). Vid ett annat tillfälle har han scenografiskt begagnat detta abstrakta formspråk i ett dramatiskt adekvat sammanhang för en av de aldrig förverkligade scenbilderna till »Ett drömspel» (bild 82). Här skall senare beröras teaterbakgrunden till dessa bildidéer.

89. Robert Delaunay: Formes circulaires: Soleil no. 2, 1912–13

Scenen som experimentalfält

Inom scenografin utnyttjar Grünewald således ett vidare stilistiskt spektrum än i sin övriga produktion. Inom 20-talet som helhet går utvecklingen generellt från det måleriska mot allt fastare form, från det fauvistiska, spektrala och linjerytmiska mot det klassicerande, plastiska och koloristiskt smultna. Men inom denna ram förekommer ett fritt och obundet experimenterande med olika kubistiska och ur denna riktning utgående nonfigurativa stilar, och under 30-talet kan man spåra även surrealistisk influens. Tidshistoriskt är det dock aldrig fråga om verkligt avantgardistiska stilgrepp. En bit in på 20-talet griper Grünewald tillbaka på futurismen från omkring 1910, och anno 1930 på orfismen från tidigt 10-tal, i ett enda fall handlar det om ungefär samtidiga stilföreteelser (bild 88). Det intressanta är emellertid att det genomgående gäller bildmässiga uttrycksmedel som Grünewald sällan eller aldrig begagnar vare sig i staffli- eller monumentalkonsten, i illustrativa eller grafiska sammanhang. De ytterst få exemplen på motsvarande abstraherande tendenser inom hans måleri ligger i tid betydligt senare än 20-talets teaterskisser (jfr sid. 202). Det förefaller därför som om han själv uppfattat scenografin som ett experimentalfält, där kanske just slutresultatets efemära karaktär legitimerade en variationsrikedom och stilistisk djärvhet, som han inte ville eller kunde tillåta sig i mer bestående material. Det är känt att han i likhet med många konstnärer, bland dem Matisse, plågades av teaterarbetets flyktighet och ofta

kände stark olust över att det han skapade sceniskt var i så hög grad förgängligt. Som konstnär led han inte enbart av att hans dekorationer och dräkter hade begränsad livslängd utan också av att den sceniskt-konstnärliga helheten, sådan den en gång koncipierats, inte kunde permanentas eller garanteras; varje föreställning var underkastad tillfälligheter, som han varken kunde kontrollera eller justera.[243] Samtidigt hade i så fall teaterarbetets ofrånkomliga villkor som positiv bieffekt att de hos Grünewald framkallade en stilistiskt-experimentell sida, som sällan beaktas och som väsentligt bidrar till att ge en mer mångfacetterad bild av konstnären.

Kontakten med kontinental teater

Det har blivit en utbredd ovana att referera till – och ibland avfärda – Isaac Grünewalds scenografi som »målarteater», »en rad tavlor», »färgsprakande stafflimåleri» och liknande.[244] Om man med målarteater menade att en målare arbetar för teatern vore uttrycket oemotsägligt, men i stället används det som en lätt nedsättande rubricering av målade teaterdekorationer av den typ Ryska Baletten ofta arbetade med i början av 1910-talet. Det har därför blivit populärt att betrakta – och ibland avfärda – Grünewalds scenbilder som något slags parafraser på Ryska Balettens dekorationer. Bägge påståendena är ensidiga och ingetdera korrekt. Med benämningen »målarteater» underförstås att dekorationerna blivit självändamål och att det brister i integrering mellan scenbild och skådespelare. I så måtto bör av Grünewalds scenografiska arbeten bara »Deo Ignoto» rubriceras »målarteater», och den enda uppsättning som med fog kan kallas tavelmässig är »Sakuntala» med dess uttalat episka karaktär. Tvärtom upptar och omsmälter Grünewald intryck från vitt skilda skolor inom det tidiga 1900-talets teater, registrerar seismografiskt de kontinentala nyheterna och vidarebefodrar sedan dessa till Sverige. I några fall kan man misstänka att impulserna kommit via de regissörer han samarbetat med, men mestadels handlar det om ett personligt urval av sceniska förebilder. Framför allt inspirerades han av fransk teater, men han förföll aldrig till kopiering av vad han själv såg av utländska föreställningar. Han fick förmånen att arbeta med sin tids främsta svenska regissörer – André, Lindberg, Molander – och kom genom dem att aktivt delta i den scentekniska förnyelsen i 20-talets Sverige. Som en av de första fick han arbeta med modern belysningsteknik och konstnärligt utnyttja rundhorisont, formalscen och vridscen. Det är under 20-talet Grünewald gör sin största insats i modern dekorhistoria, men med undantag av Shakespeareuppsättningarna och Bergmans »Patrasket» är det till övervägande delen en dramaturgiskt relativt ointressant repertoar han får sig tilldelad. Först efter 1930 kommer de dramatiskt verkligt givande uppgifterna med »Ett drömspel» och de moderna operaverken med »Judith» och »Lycksalighetens ö», ironiskt nog vid en tidpunkt, då Grünewalds eget intresse för scenografi svalnat.

Förhållandet till Ryska Baletten

För att jämförelsen överhuvud skall bli relevant måste en distinktion göras mellan Ryska Balettens egna, inbördes konstnärligt olika epoker. Den första perioden, 1909–14, dominerades av de genuint ryska uppsättningarna i sce-

nografi av Bakst, Benois, Golovin, Konstantin Korovin och Roerich, konstnärer som alla utgått ur den nationellt inriktade men av västeuropeisk art nouveau påverkade Mir Iskusstva-rörelsen. Sceniskt var dessa tidiga uppsättningar, oftast behandlande ryska eller orientaliska sagomotiv, spektakulärt överdådiga, i synnerhet koloristiskt, men formellt mycket modest stiliserade utöver en jugendmässig syntetisering. Med denna konstnärliga fas av Ryska Balettens verksamhet har Grünewalds scenbilder föga samband. Det är framför allt »Simson och Delila» och »Oberon» som gett upphov till myten om Grünewalds konstanta beroende av Ryska Baletten, troligen på grundval av den med ryssarna gemensamma orientalismen och djärva koloriten. Grünewald hade själv haft talrika tillfällen att se Ryska Balettens tidiga uppsättningar, både i Paris och Stockholm. Utgående ifrån att han åtminstone från och med 1920, då han var sysselsatt med »Simson och Delila», av personligt intresse bevistade Kungliga Teaterns föreställningar, bör han ha sett Fokins insceneringar (jfr sid. 18). Under senhösten 1920 gavs här bl. a. »Schéhérazade» och »Sylfiderna» i scenografi av Bakst respektive Anisfeld. Bevarade fotografier från dessa uppsättningar avslöjar ett dekorativt tänkande, väsensskilt från Grünewalds eget, och scenplanerna bekräftar att de ryska scenbilderna även i tekniskt avseende var konservativa. Scenfotot från »Schéhérazade» (bild 7) visar ett rum med påtaglig perspektivisk djupverkan, förstärkt av dekordelarnas diagonala uppställning. Amplarna är naturalistiskt tredimensionella, draperitaket frammålat men i illusionistisk drapering med tydliga skuggeffekter. I grund och botten är denna scenbild, som kommer nära Baksts originalskiss, en realistisk miljö både till konception och utförande. Motsvarande textila inslag förekommer hos Grünewald i scenbilderna till »Dagontemplet» (bild 17) och »Festsalen i Kalifens palats» (bild 32) men i betydligt längre driven stilisering. På grund av det besläktade innehållet är jämförelsen mellan fotografierna av den sistnämnda och Baksts scenbild särdeles givande, då den visar hur Grünewald på ett helt annat och modernare vis stiliserar konsekvent i flera plan utan att distansera och utan att offra integreringen mellan dekor och aktörer. I den ryska »Sylfiderna» hade landskapet målats fram på idel genomskurna bågar plus fond med insatt transparang, en tekniskt sett helt 1800-talsmässig dekoration och dessutom konstnärligt odjärv i stiliseringen. Landskapet i t. ex. »Delilas trädgård» med dess rytmik och materialkontraster (bild 15) eller den genomfört onaturalistiska »Silverskogen» (jfr sid. 58) visar Grünewalds betydligt mer avancerade sceniska tänkande. Omvänt vore sådana form- och färgasketiska scenbilder som »Kvarnen» och »Avrättningsplatsen» otänkbara i Ryska Balettens tidiga insceneringar. De av Grünewalds scenkompositioner som påminner mest om ryssarna är skissen till andra akten i »Guden och bajadären» (bild 8), några »Sakuntala»-blad och i viss mån klipplandskapet till »Stormen», dvs. skisser som är återhållsamma i stiliseringen och som lätt låter sig översättas till målade bågar och sättstycken.

I fråga om Grünewalds tidiga dräktkompositioner föreligger däremot ett klart samband med Ryska Baletten, både formellt och innehållsligt. Åtskilliga av Grünewalds kostymer har den typiskt ryska kombinationen av tungt prakt-

fulla material och sensuell nakenhet (bild 30), och rikedomen på stenar och metallsmycken liksom extremt höga eller på andra sätt outrerade huvudbonader är särskilt för Bakst utmärkande drag. Här har tidigare framhållits hur Grünewald rent bildkompositionellt inspirerats av dennes dräktskisser.

Jämförelsen mellan Grünewald och Ryska Balettens första epok ger således vid handen att skillnaderna är större än likheterna. Intressant är att en fransk teaterhistoriker, Léon Moussinac, som kände väl Ryska Balettens ideal och som studerat Grünewalds skissmaterial till både »Simson och Delila», »Sakuntala» och »Oberon», har fastslagit dennes självständighet vis à vis ryssarna:

»Le peintre a réalisé, en 1921, la mise en scène de Samson et Dalila. Son originalité la differencie assez sensiblement des mises en scène des Russes ou de celles que certains peintres ont faites chez nous... L'artiste est parvenu à renouveler, pour Sakountala, un Orient, dont Bakst semblait, pour nous, avoir tout exprimé, définitivement, à la scène. Grace à la personnalité de son interpretation, M. Grünewald reste profondement original.»[245]

Som ytterligare belägg härför måste den svenska pressreaktionen efter »Simson och Delila»-premiären tolkas. Flera recensenter påpekade nämligen i skiftande ordalag att den naturalistiskt tredimensionella aktören inte låter sig inpassas i en stiliserat expressionistisk scenisk miljö.[246] Om den dekorativa stiliseringen i Ryska Balettens scenbilder, som man vid det här laget länge haft kontakt med i Stockholm, varit lika djärv som hos Grünewald borde diskussionen om skådespelarens förhållande till dekoren ha uppstått tidigare och tankegången inte först nu lancerats som någonting nytt.

Den andra generationen

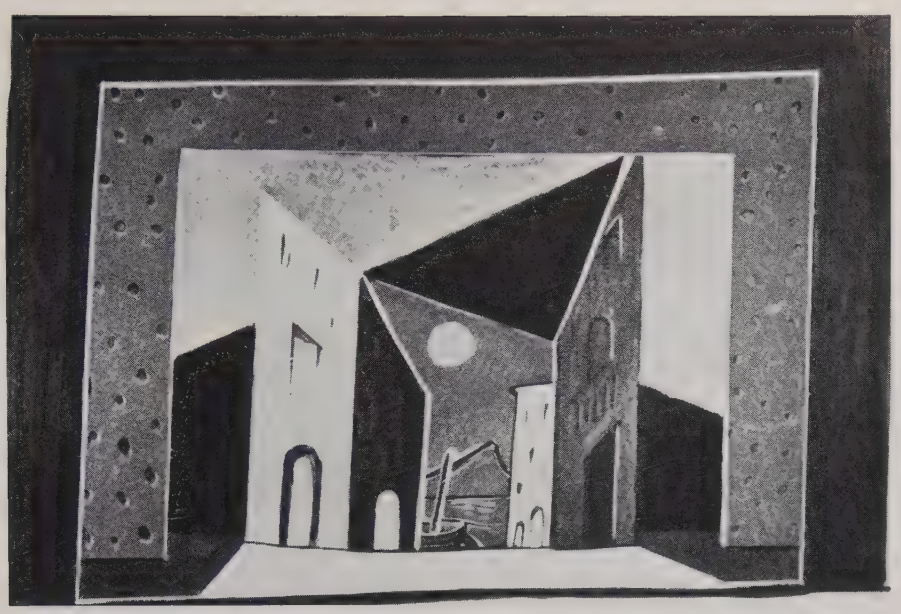
Betydligt mer givande blir jämförelsen med Ryska Balettens andra konstnärliga skede. 1914 hade Diaghilev inlett sin avantgardistiska epok med anställandet av Nathalia Gontcharova. Picasso gör 1917 scenografin till Cocteau–Saties balett »Parade», 1919 till de Fallas »Le Tricorne» och året därpå till Stravinskijs »Pulcinella». 1919 engageras Dérain för dekorativa uppgifter, 1920 Matisse, 1924 Georges Braque och Juan Gris.[247] Ingenting av detta kom att visas i Stockholm, men man kan utgå ifrån att Grünewald under 20-talet höll sig à jour med teaterhändelserna i Paris. »Parade», berömd och skandalomsusad på grund av Picassos kubistiska, delvis av papp och metall uppbyggda kostymer, kan han knappast ha sett men väl Picassos följande arbeten. Den fotograferade scenbilden till »Le Tricorne» (bild 90) visar hur Picassos starkt förenklade, stiliserade arkitekturmotiv överförts till scenen med bibehållande av skissens hela flyhänthet och charm. Med konstnärlig medvetenhet har bildens karaktär av just teaterdekor framhävts, man ser tydligt de olika delarnas material och uppställning. Samma lekfullt dekorativa karaktär och samma öppna redovisning av material och konstruktion återfinns i Grünewalds scenbild till »Pulcinella» (bild 42). De separata sättstyckena har här placerats på ett sätt som påminner mycket om »Le Tricorne». Detsamma

90. Scenfoto av Picassos dekor till Le Tricorne, Ryska Baletten 1919

återfanns redan i flera av scenbilderna till »Simson och Delila», där Grünewald liksom Picasso genomgående demonstrerade vad som var måleri och vad som var plastiskt. Ur Grünewalds skiss till »På Sicilien» (färgbild IX) kan utläsas att denne även här tänkt sig en öppet redovisad dekorkaraktär à la Picasso, men mycket av detta gick i verkligheten förlorat på grund av att scenbilden utfördes av den traditionellt inriktade Grabowateljén (jfr not 125).

Speciellt intressant är Picassos dekorskiss till »Pulcinella» (bild 91). Picassos kubistiska scenbild – skissen är hållen i svart, vitt, silver och blått – är tänkt som en inramad tavla, lätt översättbar till scenisk dekor. Ramen, den formella kubiseringen och havsmotivet går igen i den skiss som här betraktats som Grünewalds första utkast till »Pulcinella»-dekoren (bild 75). Senare frångick Grünewald polykromin och gjorde sin »Pulcinella» helt i svart–vitt–silver och mer uttalat syntetisk-kubistisk, kanske under påverkan av Picasso och i så fall ytterligare »höjande» den tecknade karaktären i dennes skiss till en grafisk. Här kan man tänka sig att den franske scenografen Jean Hugo, själv klart Picassoinfluerad, varit en förmedlande länk. Hugos dekor till pantomimbaletten »Romeo och Julia» från 1924 har både den grafiska och den lekfullt teatrala karaktären gemensamt med Grünewalds »Pulcinella» (bild 92). Också Hugos dräkter med olikfärgade ben och abstrakt mönstring har viss släktskap med Grünewalds, även om denne drivit stiliseringen längre. »Pulcinella» hade ju i motsats till »Romeo och Julia» en komisk grundton.[248]

Vi vet givetvis inte exakt vilka föreställningar Grünewald såg i 20-talets Paris, där teaterutbudet under mellankrigstiden var överväldigande. Det ver-



91. Pablo Picasso: Pulcinella, 1920

kar otroligt att han inte skulle ha passat på tillfället att se Matisses första scendekorativa verk – han kom aldrig att göra mer än två – baletten »Le Chant du Rossignol» från 1920. Matisses dekor var i sin ytmässiga utformning en direkt överföring av det fauvistiska måleriets principer till scenen och ytterst asketisk jämförd med Grünewalds tidiga teaterarbeten. Det är svårt att göra några direkta jämförelser på grund av den pastischartat kinesiserande karaktären i »Le Chant du Rossignol», men det verkar inte som om Grünewald tagit djupare intryck av Matisses scenografi. Eventuellt kan han ha stärkts i sin tro på möjligheten att sceniskt kombinera dekorativt måleri och arkitektoniskt uppbyggda dräkter, vilket han själv skulle komma att praktisera. Inte heller Dérains scenbilder tycks ha manat till någon efterföljd för Grünewalds del. Dérains dekor till »La Boutique fantasque» från 1919 hade en fauvistisk »tavla» i uppförstorad skala som fondmålning, ett alternativ till en expressionistiskt genomkomponerad scenbild men en genväg Grünewald valde att inte slå in på. Större släktskap föreligger i så fall mellan Dérains av olikfärgade kubistiska arkitekturelement sammanställda dekorskiss till Saties »Jack-in-the-Box» från 1926 och Grünewalds ungefär samtidiga »Pulcinella»-utkast. Däremot har Grünewald en del gemensamt med den unga ryska generationen. Något av Gontcharovas fantasteri och heta kolorit i »Guldtuppen» från 1914 (bild 3) går onekligen igen i »Simson och Delila», liksom stilen i Larionovs »Chout» från 1920 återklingar i skissmaterialet till »Oberon»; hos Larionov finns bl. a. motivet med den dubbla regnbågen (jfr bild 34.). Både Gontcharova och Larionov arbetade gärna sceniskt med konstnärlig stilimitation, dvs. arkaiserande, imiterande ikonmålningar, textila vävnader och liknande, och

92. Romeo och Julia på Théâtre de la Cigale i Paris 1924. Scenografi: Jean Hugo

det är möjligt att Grünewald från dem hämtat uppslaget till stilpastischerandet som sådant. De unga ryssarnas kompositionellt och koloristiskt avancerade dräkter har heller inte varit utan betydelse. En märklig rysk uppsättning, som kan ha inspirerat Grünewald till vissa detaljer i »Det stora bygget» och »Stjärnan i triangeln» var Prokofievs »Pas d'Acier» från 1927 i scenografi av Georges Yakulov. I föreställningens andra avdelning uppträdde där den mekaniskt-akrobatiska baletten på ett podium i en konstruktivistisk scenbild av idel ställningar, hjul, rattar, strålkastare m. m., och avslutningsvis kulminerade denna »maskinbalett» med att dekoren snurrade och blinkade till ackompanjemang av inspelade fabrikssignaler och tjutande sirener (jfr sid. 148). För Grünewalds sceniska gestaltning av festspelen vid Stockholmsutställningen finns dock andra och viktigare inverkande faktorer.

En detalj Grünewald avgjort hämtat från Ryska Baletten är de konstnärligt utformade uvertyr- eller tablåridåerna. Från och med Picassos »Parade» 1917 blev det inom Ryska Baletten snarare regel än undantag att konstnären–scenografen komponerade även ridån till föreställningen.[249] Denna kunde vara målad eller sydd och utgjorde oftast ett stämningsskapande, mer eller mindre innehållsligt motiverat anslag. På det viset arbetar ibland också Grünewald, t. ex. med ridåerna till »Stormen», »Mikadon» och i viss mån till »Oberon». I andra fall kan hans ridåkompositioner vara motiviskt integrerade i föreställningen såsom i »Simson och Delila» och »Pulcinella». Grünewald kan mycket väl själv ha fått uppslaget i Paris, men man kan också tänka sig att André, som hade erfarenhet av kontinental scenpraxis, varit initiativtagaren.

Reflexer av Reinhardt

I Grünewalds scendekorativa 20-talsproduktion finns många uppslag och detaljer, som på ett eller annat sätt kan härledas ur Max Reinhardts iscensättningskonst. Här måste slutledningarna dras med viss försiktighet, eftersom dessa idéer ibland kan antas härstamma från de regissörer Grünewald samarbetade med, av vilka flera direkt eller indirekt var Reinhardtelever. Det finns sällan anledning att dra direkta konstnärliga paralleller mellan Grünewald och Reinhardts dekoratörer – scenografer som Emil Orlik, Alfred Roller, Ernst Stern – utan endast jämförelser beträffande scenisk konception.

Exempel på belysningsprinciper à la Reinhardt finns redan i »Simson och Delila». Återkommande drag i dennes ljusregi var att rikta ljuskäglor mot vissa punkter på scenen eller låta rörliga strålkastare följa aktörerna, något som senare blev oerhört vanligt i expressionistisk teater. Samma idé återfinns i dekorskissen till »Baalsgrottan», där färgade ljuskäglor spelar över de dansande, i och för sig ett förytligande av ett dramatiskt-expressionistiskt konstgrepp, som här fått dekorativ målsättning. »Kvarnen» i samma uppsättning exemplifierar däremot äkta ljusregi i reinhardtsk bemärkelse: en scenbild, där ljuset har en konstnärligt medgestaltande – symbolisk eller dramatisk – uppgift, lika viktig som själva dekoren (bild 12). Den amerikanske teaterhistorikern Kenneth Macgowan, som såg föreställningen 1922 under en teaterstudieresa i Europa, uppmärksammade den i denna scenbild fullkomliga dramatiska och musikaliska samordningen av dekor, ljus och regitanke. Förutsättningen var enligt Macgowan den grünewaldska kvarnens säregna vertikala konstruktion, och han beskriver i detalj hur det hela belysningsmässigt fungerade:

»The great wheel is set well down front within a low circular wall. Along the wall Samson walks, pushing against a short pole that sticks out from the center of one face of the high narrow millstone. As he pushes, the stone swings about and also revolves. This allows the beam of light to catch first a thin crescent at the top of the curving edge of the wheel, then a wider and wider curve, until suddenly, as Samson comes into view, the light brings out the flat face of the wheel like a full moon. Against this the actor is outlined for his *aria*. Then, while the orchestra plays, he pushes the wheel once more around. This arrangement is extremely fine as a living picture and as an expression of the mood of the scene.»[250]

Macgowan menar, att det är ett typexempel på hur scenografens bildkonception kan bli vägledande för regin. Det är väl tveksamt om detta stämmer; regissör André var anno 1920 mer bevandrad än Grünewald i utländsk, enkannerligen tysk, teater och scenteknik och kände väl Reinhardts belysningsprinciper. Oavsett vem initiativtagaren var ger Macgowans beskrivning en klar uppfattning om innebörden av s. k. konstnärlig ljusregi.

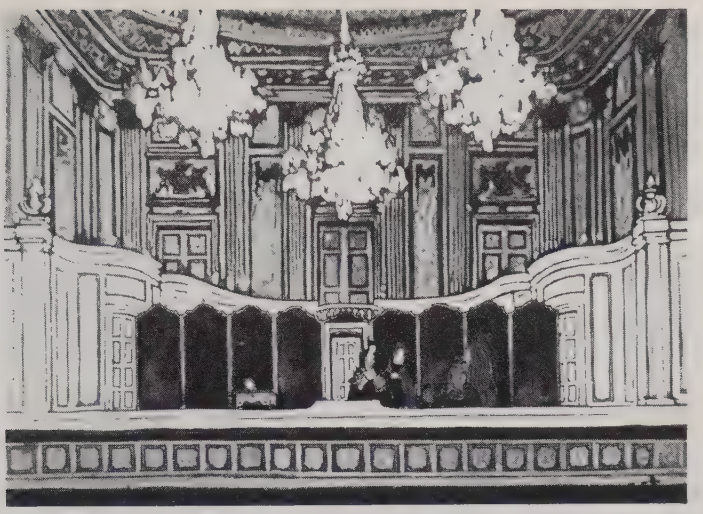
Ett likaledes tyskinfluerat expressionistiskt bildinslag i »Simson och Delila» var »Öknen» med de inåtlutande murmassiven. Scenisk expressionism är ju ett mångfacetterat begrepp, som kan gälla dramat, spelet, scenografin eller regin, en av dessa saker eller flera sammantagna, och i fråga om dekor kan det gälla både expressionistiskt måleri på plana ytor och abstrakt-plastiska

volymer. Ett uttrycksmedel är att låta dekoren spela med i dramat och genom förvridna former eller overkliga rumsbildningar spegla känslor och stämningar. Det greppet har Grünewald använt i sin ökendekor, vars triangelkomposition står nära en av Hans Strohbachs scenbilder från 1919 till Ernst Tollers »Masse-Mensch» i Berlin. Sambandet tyder på intim kontakt med samtida tysk teater, vilket knappast Grünewald men väl André hade. Ett par av Grünewalds scenbilder reflekterar något hos Reinhardt som man skulle vilja kalla »pars pro toto»-effekten, framhävandet av en signifikativ och associativ detalj som är tillräcklig för att publiken skall kunna orientera sig och i fantasin fullständiga motivet. Ett sådant är det jättelika seglet i »Askalons hamn» där man i själva verket inte ser någon båt utan bara detta segel, som svävar fritt mellan himmel och hav. Ett än mer frappant exempel är »Den gyllene katedralen», som endast innehåller några isolerade bildelement: två pelare, en trappa och ett fönster (bild 29). Betraktaren får själv bygga sig ett rum av delarna, vilka emellertid är så starkt associativa att det utan tvekan resulterar i ett rum av sakral karaktär. Något liknande återkommer i första aktens andra tablå i »En midsommarnattsdröm» med den allt dominerande klassicistiska kolonnaden.

Bakom den rationella lösningen av skogsdekoren i samma uppsättning, även den reinhardtsk, får man nog tänka sig regissör Molanders initiativ. I fråga om just Shakespeareuppsättningar var det vid den här tiden oundvikligt för regissörer och scenografer att inte på ett eller annat sätt ta ställning till Reinhardts berömda insceneringar. Denne hade gjort flera inbördes olikartade uppsättningar av »En midsommarnattsdröm», den första redan 1905 på en inför publikens ögon snurrande vridscen. Med en annan vridscenslösning av dramat hade Reinhardt 1915 gästat Stockholmsoperan. Grünewald–Molanders skogsdekor med den vrid- och flyttbara kullen (bild 49) kan på sätt och vis betraktas som en vridscenslösning i miniatyr, ett sätt att lätt och snabbt åstadkomma varierande aspekter på motivet, särskilt som scenväxlingarna gjordes som öppna changements. Enligt reinhardtska ideal var denna scenbild en så gott som fullplastiskt utformad miljö, och det sant teatrala uppslaget att med så enkla medel som öppet manövrerade slöjor förändra en »skog» till en »trollskog» är också ett typiskt Reinhardtgrepp (jfr not 139). Först i »Fiesco» fick Grünewald arbeta med en riktig vridscen, vilket följdriktigt resulterade i ett genomfört tredimensionellt dekorbygge. Dock utnyttjade man i »Fiesco» inte vridscenen på det sätt Reinhardt vanligen brukade, öppet snurrande som ett teatraliseringsmedel i sig, utan – med ett par undantag – snarare som ett transportmedel för dekorationerna.

Teatraliserad miljö

Folkteatertanken och dess genomförande med Konserthusverksamheten reflekterade, som tidigare framhållits, en kontinental trend i både Tyskland och Frankrike. Av Max Reinhardts många olika formalscensexperiment påminner scenbilden till Benaventes »Marionetterna» mest om insceneringen 1922 av



93. Mac Reinhardts formalscen för Figaros bröllop i Redoutensaal i Wien 1922. Teckning av R. E. Jones

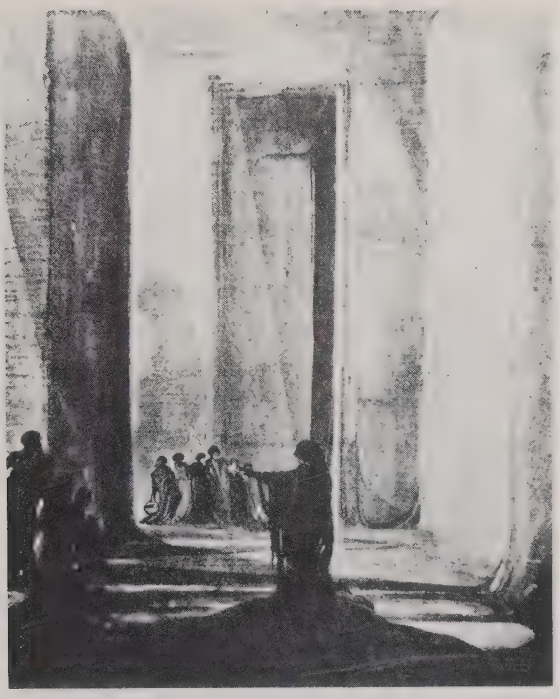
von Hofmannsthals »Das grosse Welttheater» i Kollegienkirche i Salzburg. Alfred Rollers stående scenbygge bestod också av fem »hus» för aktörerna, men hans konstruktion var plastisk. Grünewald har i stället betonat det dekorativa, teatrala momentet genom ett ytmässigt och hårt stiliserat måleri (bild 38). Det hela blev därigenom mindre seriöst och mer av distansfylld pastisch, anpassat till det litterära underlaget. Gemensam för Roller och Grünewald är däremot scenbildens inplacering i icke-teatermiljö med öppen korrespondens mellan publik och skådespelare. Detsamma gällde Reinhardts insceneringar 1922 i Redoutensaal i slottet Hofburg i Wien, där en formalscen byggts upp i stilistisk anslutning till festsalens arkitektur (bild 93). De skärmartade dekortillsatserna för den här avbildade scenen ur Mozarts »Figaros bröllop» ger scenbilden en reliefkaraktär, i kontrast till rummets givna arkitektur, som påminner om förhållandet i »Marionetterna». Man kan eventuellt peka ut en direkt förebild – Reinhardt hade ju otaliga efterföljare på kontinenten – för den specifika kombinationen av »hus» och »trådar»: Theodor Pilartz' dekor till Cimarosas »Die heimliche Ehe» från 1924, två år äldre än Grünewalds scenbild (bild 94).

I detta fall var säkerligen Per Lindberg idéförmedlaren, även om Grünewald svarade för detaljutformningen. Till deras första gemensamma formalscensuppsättning, »Antonius och Kleopatra», hade Grünewald bidragit med endast kostymeringen, men redan 1922 hade han under arbetet med »Sakuntala» lärt känna Lindbergs av Reinhardt inspirerade experimentella sida. Även för »Sakuntala» hade planerats ett slags sammankomponering av scen och salong och olika teatraliseringseffekter såsom öppna changements och rörliga slöjor. Speciellt intressanta i sammanhanget är de tavelmässiga »ramarna» till flera av scenbilderna liksom de många konstnärligt utformade draperifonderna. I åtminstone två fall, i förspelet och det första upptåget (bild 18) planerades spel

94. Die heimliche Ehe på Das hessische Landestheater i Darmstadt 1924. Scenografi: Theodor Pilartz

på mycket grund scen mot mönstrade textilfonder. Uppslaget för tankarna till Reinhardts uppsättning av Gozzis »Turandot» från 1911, särskilt som en av Ernst Sterns fonder hade ett ringlande drakmotiv precis som Grünewalds förspelsridå till »Sakuntala».[251] Detta teater i teatern-grepp att plötsligt abstrahera spelet och flytta aktionen från en rumslig, föreställande miljö till ett »spelutrymme» med rent dekorativ bakgrund är omisskännligt reinhardtskt. Via Lindberg fick Grünewald här ett originellt scenografiskt uppslag, som han senare skulle få användning för. På bägge scenbildsskisserna till andra akten av »Mikadon» återkommer de tavelliknande ramarna från »Sakuntala», den ena försedd med två öppningar (bild 50), genom vilka dansarna antagligen gjorde entré och sorti vid mellanaktens intermezzo som utspelades mot en dekorativ textil fond, även den med drakmotiv (jfr sid. 119). Här har vi således samma plötsliga distanseringseffekt som i Reinhardts »Turandot» – praktiskt naturligtvis framkallad av behovet av scenisk utfyllnad under dekorbyte – och i fallet »Mikadon» säkerligen ett initiativ av Grünewald själv.

Det finns även andra exempel på hur han scenografiskt begagnar erfarenheter han fått under samarbetet med André och Lindberg. Den originella lösningen med en genombruten fond för »Oberons och Titanias försoning» (bild 31) har vissa likheter med den tilltänkta utformningen av tredje upptåget i »Sakuntala» (bild 19), och det stående arkitektoniska bygget för »Volpone» verkar vara inspirerat av formalscensuppsättningarna på Konserthuset (bild 55). Hur pass dominerande Per Lindberg som regissör var i förhållande till sina dekoratörer bevisas bäst av att något av Knut Ströms sceniska intimism – alla konstnärliga olikheter till



95. Gordon Craig: Elektra, 1905

trots – faktiskt går igen i Grünewalds »Sakuntala»-skisser. Vad Grünewald lärde av de »stora» tyskskolade regissörerna begagnade han sedan självständigt och med konstnärlig urskillning i arbetet med svagare, mindre dominerande regissörer. I så måtto kan Grünewald i överförd bemärkelse kallas Reinhardtelev.

Dekorativt alternativ

Med rätta har det hävdats att Grünewald som scenograf representerar ett ideal motsatt Appias och Craigs. Ändå finns åtskilligt i hans produktion som pekar mot att han kände till vad Craig predikade. Den plastiska, ljusmodellerade och färgasketiska dekoren med ett inslag av abstrakt volymtänkande återkommer med intervaller alltifrån »Simson och Delila» (bild 12) till »De Udvalgte» (bild 84). Aspekten bör inte överbetonas men heller inte förbigås. Utmärkande för många av Craigs egna skisser och modeller är det visionära draget: osannolikt proportionerade miljöer, där diminutiva gestalter rör sig bland gigantiska arkitekturblock (bild 95) och skyhöga vertikaler (bild 2). Samma slags verklighetsfrämmande proportionering mellan dekor och figurer återfinner vi i scenbildsskisserna till »Dagontemplet» (färgbild II), till »Festsalen i Kalifens palats» (färgbild VI) samt i flera av utkasten i arbetsböckerna. Mycket av detta var svårt eller helt omöjligt att sceniskt realisera, och Grünewald fick – precis som Craig – uppleva att visionerna i verkligheten fick kompromisskaraktär. Samtliga skisser till »Dagontemplet», i synnerhet förarbetena,

har också genom den motiviskt återkommande pelarskogen en kompositionell vertikalism av det slag som ofta utmärker Craigs arbeten. Detta gäller i ännu högre grad skisserna till »Fiesco», som redan på grund av den plastiska föremålsbeskrivningen och volymskapande ljussättningen associerar till Appia och Craig. Konstellationen i »Fiesco»-materialet av vertikaler (=kolonner), horisontaler (=trappor) och draperier är anmärkningsvärd; det är just dessa element Craig själv laborerar med om också i abstrakta sammanställningar. I åtminstone ett »Fiesco»-blad finns insatta arkitekturblock, vilkas uppgift är snarare volymskapande än föreställande (jfr sid. 136). En plastiskt tänkt miljö visar också studien till palatsinteriören i »Sakuntala», speciellt intressant genom den renodlat arkitektoniska kombinationen av trappor och vertikaler (bild 20). De vertikala elementen är här neutrala, icke-föreställande, och liknar påtagligt »the screens» (bild 2). Detsamma gäller Grünewalds blyertsskiss till »Han som får örfilarna», där väggarna tecknats som abstrakta, vertikala skärmar (jfr sid. 120). Såväl denna scenbild som »Sakuntala»-dekoren utvecklades dock till någonting helt annat (bild 21 o. 52).

Om begreppet »screens» associerar till Craig är trappan som dekorelement framför allt knutet till Appias namn. Det är inte troligt att Grünewald känt till denne annat än via Craigs publikationer, men det finns beröringspunkter. De vinkelräta, skarpt skuggade trappfallen i »Fiesco» liksom konstellationen av slätt och mönstrat murverk (bild 60) påminner starkt om Appias »espaces rythmiques» från 1910 (bild 1). Appias och Craigs scentrappor kännetecknas av att de alltid precis som i »Fiesco» är »nakna», utan räcken och dylikt. Även en skiss som det till »Fiesco» attribuerade utkastet vore principiellt tänkbart som Appia-studie: en arkitektoniskt-plastisk scenbild av horisontaler och vertikaler med endast några få miljöassociativa element, ett par tunnor och en skeppssilhuett (bild 76).

Man frågar sig naturligtvis på vilka vägar Grünewald fått kontakt med dessa idéer. Säkerligen har han studerat Craigs illustrerade skrifter, som var mer kända och spridda i Frankrike än i Sverige. Craigs bok On the Art of the Theatre hade utkommit i fransk översättning 1920 i Paris, där den väckt en hel del uppmärksamhet i teaterkretsar, och The Theatre Advancing (1919) har återfunnits i Grünewalds efterlämnade bibliotek.[252] I Craigs praktverk Towards a New Theatre (1913) ingick bl. a. serien The Steps, fyra scenbildsvariationer på trappmotivet som centralt dekorelement, uppbyggda enligt en horisontal–vertikalprincip, som påminner om »Fiesco». Teoretiskt hade Grünewald under 20-talets lopp många tillfällen att själv se uppsättningar, där i Appias och Craigs efterföljd den nakna trappan med dess möjligheter till intressanta ljuseffekter och spelgrupperingar utgjorde huvuddekor. Leopold Jessners inscenerингar i Berlin hade gett upphov till begreppet »Treppentheater», och vid de parisiska avantgardescenerna experimenterades friskt med konstnärligt radikala dekorlösningar. Det är emellertid en händelse som ser ut som en tanke att just vissa »Fiesco»-blad är de enda dekorskisser av Grünewalds hand i det för Craig typiska men eljest ovanliga höjdformatet. Detta *kan* bero på de specifika måttförhållanden vridscensbygget nödvändig-

gjorde men kan också vara direkt inspirerat av Craigs illustrationer. I fallet »Fiesco» kan man inte bortse från regissör Molanders inflytande. Molander hade som den förste i Sverige propagerat för Gordon Craig (jfr sid. 17), och han har senare bekräftat vilket starkt intryck illustrationerna i Craigs ovannämnda böcker gjort på honom själv.[253] Man behöver bara jämföra Molanders egen 20-talsproduktion, där – även i samarbete med andra scenografer – vertikaler, trappor och draperier är ständigt återkommande element, för att inse att den sceniska konceptionen av »Fiesco» till stor del var Molanders andliga egendom.

Den franska linjen

Grünewald kan emellertid knappast ha undgått att i 20-talets Paris få direktkontakt med Craigs idéer i fransk tappning. Redan under 10-talet fanns där en mot Ryska Baletten och dess överbetoning av det sceniskt spektakulära oppositionell falang. Ledare var Jacques Rouché, som 1910, samma år han öppnade sin Théâtre des Arts, gett ut boken L'Art théâtral moderne, den första presentationen på franska av Appias, Craigs och Reinhardts insatser. Det var för övrigt Rouché, som skrev förordet till den nyssnämnda franska utgåvan av Craigs On the Art of the Theatre. Rouchés egen målsättning kan sammanfattas i orden stilisering och förenkling: en teaterdekor skall i samklang med dramat vara »une œuvre décorative» likgiltigt om den sedan är realistisk eller symbolistisk, målad eller plastisk.[254] Vid Rouchés egen teater var konstnärer som Jacques Drésa, Maxime Dethomas, René Piot och Charles Guérin verksamma, vilka sceniskt arbetade med stora ytor i hela plan, kräsen kolorit och omsorgsfullt valda detaljer. I de släta ytorna och den konstnärliga förenklingen spårar man de craigska idealen, men det är Craig transponerad till måleri.

Utmärkande för nästan all avantgardistisk fransk teater efter 1890-talet är den uttalade viljan att i scenbilden demonstrera måleriets egna kvaliteter, inte i illusionistiskt syfte eller som uppförstorade tavlor utan som ett dekorativt värde i sig, ytterligare en dimension i fantasins tjänst. »J'ai conçu un palais de toile peinte, et l'ai exécuté pour qu'on ne se méprenne pas sur mon intention, qu'il paraisse bien de toile et de peinture», är ett belysande yttrande av Drésa,[255] vilket skulle kunna appliceras på Guérins palatsdekor från 1913 (bild 96). Man kan här dra en direkt linje till Craig, vars »Elektra»-skiss – trots att den är arkitektoniskt tänkt – har bildmässiga kvaliteter som går att översätta också till måleri (bild 95). På liknande sätt arbetar ibland även Grünewald, t. ex. i fråga om det karakteristiska jordglobsmotivet. Som sceniskt motiv är detta till sin natur tredimensionellt, rymdskapande. Så är det koncipierat av upphovsmannen Craig,[256] och så var det gestaltat i den som förebild till »Sakuntala» här angivna svenska uppsättningen (jfr sid. 189), men hos Grünewald har det blivit till målad yta (färgbild III o. bild 82). Viljan att demonstrera måleriet som sådant i dekoren kan utläsas ur många av Grünewalds skisser till »Simson och Delila» och till »Mikadon» (bild 50), »Eldfågeln» (bild 44) och »Patrasket» (bild 54). Andra scenbilder som utmärks av dekorativ enkelhet, stora ytor och sober kolo-

96. Poppeas kröning på Théâtre des Arts i Paris 1913.
Scenografi: Charles Guérin

rit av franskt märke är »Torget i Gaza» (färgbild I), »Avrättningsplatsen» i »Oberon», »Pulcinella»-utkastet (bild 75), palatset i »En midsommarnattsdröm» (bild 46), »Verrinas rum» och »Hamnen» i »Fiesco».

Picassos och Jean Hugos scenografi utgör i princip en fortsättning på denna obrutna franska linje av konstnärlig förenkling och demonstrativ teatralisering, som under 20-talet förs vidare av teatermän som Louis Jouvet och Charles Dullin. Vid den senares Théâtre de l'Atelier, där Picasso och Hugo arbetade, gjordes 20-talets konstnärligt kanske djärvaste och mest odogmatiska uppsättningar i Paris; det var Dullins inscenеringar av Aristofanes' »Fåglarna» och Ben Jonsons »Volpone» som gav incitamentet till upptagandet av dessa pjäser i Stockholm.[257] På många av de franska avantgardescenerna gjorde man en konstnärlig dygd av den ekonomiska nödvändigheten, när man reducerade den scendekorativa apparaten, och här kan Grünewald ha lärt att uttrycka sig sceniskt med enkla medel, en talang han fick användning för bl. a. i arbetet för Oscarsteatern. Det har sitt intresse att denna genuint franska dekorativa linje under 20-talet dominerade uppsättningarna även vid Parisoperan, där Rouché blivit chef och kunde vidareutveckla det konstnärliga programmet från Théâtre des Arts i samarbete med flera av sina tidigare scenografer. Också bland fransmännen fanns intressanta och originella kostymskapare såsom Paul Poiret, Guy-Pierre Fauconnet och René Piot. Ett dräktexempel ur Drésas produktion låter ana att Grünewald inspirerades av franska teaterdräkter i minst lika hög grad som av ryska (bild 97).

Det vore också märkligt om inte Grünewald med sin franskorientering tagit de djupaste intrycken från parisisk teater, och det är alldeles tydligt att hans egen scendekorativa produktion reflekterar något väsentligt i fransk sce-

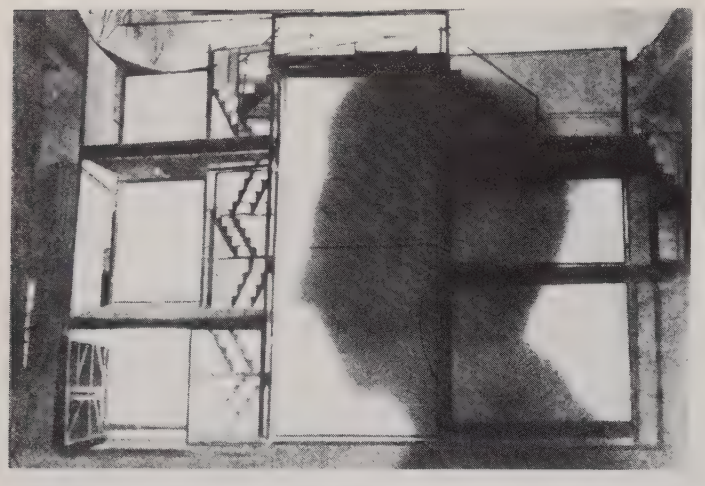
97. Ida Rubinstein som Cléopâtre, Paris 1920

nografi. Detta var han ensam om bland samtida teaterdekoratörer i Sverige och detta vidarebefordrade han sceniskt utan någon regissör som »mellanhand». Det är hans mest personliga insats i svensk dekorhistoria.

Ekon av experiment

Även om Grünewald fick sina impulser från tysk teater så att säga i andra hand tyder åtminstone det ena av festspelen för Stockholmsutställningen 1930 på att han själv vid slutet av 20-talet stiftat kontakt med experimentell tysk scenkonst. Beträffande »Det stora bygget» är det tveksamt, om Grünewald var huvudansvarig för scenbildens slutliga detaljlösning (bild 64). Skissen, som skiljer sig avsevärt från fotografiet, ger härvidlag ingen vägledning.

Spelets utformning, det pedagogiska greppet och dekorens kommenterande karaktär för emellertid tankarna till Erwin Piscators uppsättningar i 20-talets Berlin. Denne ville med sin revolutionära teater införa den konkreta scenbilden, saklig och upplysande i stället för expressiv och känsloväckande. Från och med 1924 hade Piscator experimenterat med – i scenbilden och som scenbild – projektioner, filmade texter, fotomontage, dokumentariska stillbilder, tecknad och rörlig film. Med dessa nya medel uppnåddes på samma gång intellektuell distans och bildmässigt suggestiv dynamik, en i synnerhet för den politiskt-propagandistiska teatern effektiv kombination. »Det stora bygget» har inte oväsentliga likheter med Piscators scenbild från 1927 till Tollers »Hoppla, vi lever» (bild 98): vertikalismen, etageindelningen, den inkomponerade filmduken, hela den »öppna» karaktären av just konstruktion. Piscators simultana scenbygge fungerade som en »Kreislerbühne», dvs. man begagnade och ljussatte en etage i taget, omväxlande med filmavsnitt som kommentar till handlingen (jfr not 193). Enligt samma princip användes



98. Erwin Piscators etagescen för Hoppla, vi lever i Berlin 1927

scenbilden för »Det stora bygget», även om det här handlade om upplysta reklamskyltar i stället för spelplan. Med sina bilder och texter i olika stilar och utförande hade festspelsdekoren – trots stora skillnader i övrigt – själva montagekaraktären gemensam med Piscators scenbilder.

Det är möjligt att regissör Molander, som måste ha sett Piscators inscenеringar i Berlin, varit initiativtagare, men det är inte alldeles säkert. 1928, två år före Stockholmsutställningen, hade Per Lindberg satt upp »Hoppla, vi lever» på Dramaten i en scenlösning som tekniskt och konceptionellt byggde på Piscators uppsättning. Föreställningen hade väckt berättigat uppseende, bl. a. var det första gången rörlig film förekom här i dekorsammanhang. Grünewald kan ha haft Lindbergs uppsättning i tankarna inför »Det stora bygget»; att han sett föreställningen bevisas av att han just 1928 för »Fåglarna» komponerar en kostym med den parodiska texten Hopla min lever. Den geografiska kartan som fondmotiv var för övrigt ett scenografiskt grepp hämtat från Piscators politiska teater,[258] och även här gäller att såväl Grünewald som Molander är tänkbara upphovsmän. I detta fall finns motivet angivet redan på dekorskissen (bild 39).

Det kan emellertid inte nog understrykas att »Det stora bygget» utöver de angivna och i sig ytliga likheterna inte i något avseende kan konstnärligt jämställas med Piscators egna uppsättningar. Dennes sceniskt oerhört dynamiska och rytmiskt genomarbetade föreställningar innehöll politiskt sprängstoff, som gjorde dem aktuella och angelägna på ett helt annat sätt än det skäligen tama festspelet. »Det stora bygget» bör snarare inordnas i debatten Människan kontra Maskinen, ett under 10-talet aktualiserat ämne i kontinental teater. Människan reducerad till robot i teknikens tjänst är huvudtemat i åtskillig experimentell 20-talsteater, antingen budskapet är en glorifiering av maskinen och den nya tiden såsom i futuristbaletterna och i sovjetrysk teater

eller – som i »Det stora bygget» – en skrämmande framtidsvision. Den ryska konstruktivistiska »spelmaskinen» av ställningar, mekaniska hjul, fabriksdelar osv. är en scenisk visualisering av samma budskap (bild 5). Överhuvud sker under 20-talets andra hälft en internationalisering av de scenografiska och sceniskt-tekniska uttrycksmedlen i ett accelererande tempo, som gör det allt vanskligare att urskilja mönstret av relationer länder och konstnärer emellan. Härtill bidrog, förutom de illustrerade teatertidskrifterna, det ökade resandet och därmed gästspelandet, varigenom man fick kontakt med andra länders teaterformer. På den vägen introducerades t. ex. den konstruktivistiska scenbilden i Frankrike. En annan faktor var de allt vanligare teaterutställningarna, vid vilka man nu också demonstrerade scentekniskt material. Världsutställningen i Paris 1925 innehöll en särskild teateravdelning – Grünewald ställde där själv ut skisser till »Simson och Delila» och »Sakuntala» – och till de verkligt viktiga för de nya idéernas spridning hörde den internationella teatertekniska utställningen i Wien 1924 och den stora teaterutställningen 1927 i Magdeburg. Vid dessa presenterades bl. a. Craigs och Reinhardts scenmodeller och ett rikligt material rörande Bauhausteaterns verksamhet.[259] Dessa och andra omständigheter gör det svårt att bedöma exakt var, när och hur Grünewald fått kontakt med de kontinentala teaterexperiment som legat till grund för utformningen av Stockholmsutställningens andra festspel, »Stjärnan i triangeln».

Tidigare har kortfattat berörts bakgrunden till 20-talets s. k. syntetiska teater (jfr sid. 165). Utgångspunkten för denna var Kandinskys teorier, som i praktiken mest konsekvent kom att genomföras sceniskt av den laboratoriemässigt arbetande teatergruppen vid Bauhaus, där Kandinsky själv en tid verkade som lärare. Bauhausteatern under ledning av Oskar Schlemmer sysslade huvudsakligen med rörelsen i rummet men utförde också experiment med projektioner och abstrakt ljusteater i kombination med rytmiskt-gymnastisk dans. 1925, samma år som Bauhaus flyttade från Weimar till Dessau, utkom den illustrerade Die Bühne im Bauhaus med teoretiska artiklar av Schlemmer och László Moholy-Nagy. Kandinsky förverkligade själv 1928 i Dessau något av sitt program sceniskt med de abstrakta, form- och färgförändliga »illustrationerna» till Mussorgskijs »Tavlor på en utställning».[260]

Den internationella Stjärnan

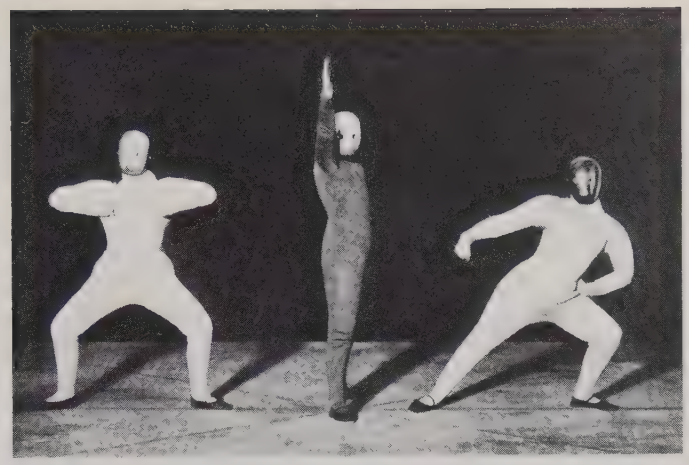
Det är framför allt ett par av Oskar Schlemmers egna föreställningar man skulle vilja jämföra med »Stjärnan i triangeln», hans »Triadisches Ballett» från 1922 och i någon mån hans serie av korta rytmiska dansstudier från 1926–27.

»Warum triadisch?», skriver Schlemmer och svarar själv: »Weil die Drei eine eminente wichtige, beherrschende Zahl ist . . . Solche Dreiheiten sind zum Beispiel Form, Farbe, Raum; die drei geometrischen Grundformen: Quadrat, Kreis, Dreieck (Kugel, Kegel, Kubus); oder die Grundfarben: Blau, Rot, Gelb . . .»[261] Dansarna i »Triadisches Ballett», en scenisk fantasi i tre

99. Figurer i Oskar Schlemmers Triadisches Ballett, Bauhausteatern 1921–23

delar i tre abstrakta olikfärgade dekorer, hade genom kraftiga uppstoppningar omvandlats till olika geometriska volymer i dräkter av bl. a. ståltråd, gummi och celluloid (bild 99). Schlemmers uttalande för osökt tankarna till de geometriska grundfigurernas förekomst i »Stjärnan i triangeln», både som projektion (bild 69) och gestalt (bild 71). Grünewald laborerade också med de tre grundfärgerna rött, blått och gult, och flera av hans dräkter måste ha utförts i metall och andra icke-textila material. Gestalterna på en av de bevarade spelbilderna (bild 68) ger åtminstone i foto en vision av rytmiskt-gymnastisk balett. Såväl dansarnas plastik som deras kostymering i hela kroppstrikåer och ansiktsmasker påminner om Schlemmers abstrakta baletter, exempelvis »Raumtanz» (bild 100), där dansarna representerade var sin grundfärg, en i enfärgat gula trikåer, en i röda och en i blå. I en annan av Schlemmers korta dansstudier, »Reifentanz», förekom Michelinmän med ringar runt magen,[262] något som för tankarna direkt till Grünewalds figurer i »Det stora bygget» (jfr sid. 150). Den avhumanisering av gestalten som hos Grünewald yttrar sig i huvuden tecknade som »bollar» eller släta klot är ett hos Schlemmer mycket vanligt grepp. Kombinationen i »Stjärnan i triangeln» av musik, rörelse och ibland abstrakt bild (bild 70) kan jämföras – förutom med Kandinsky – även med senare Bauhausföreställningar såsom »Spiel aus Form, Farbe, Licht und Ton» från 1929, året före Stockholmsutställningen. Från och med 1922 hade man vid Bauhaus experimenterat med »Farbenlichtspiel», ett rytmiskt spel av projektioner med enbart abstrakta färgfläckar, som varierades till musik.[263] Här laborerade man bl. a. med optiska blandningseffekter, som uppstod när figurerna helt eller delvis projicerades på varandra. Detta och det bitvis rent abstrakta formspråket liksom bildernas filmatiskt rörliga karaktär går igen i Grünewalds projektioner.

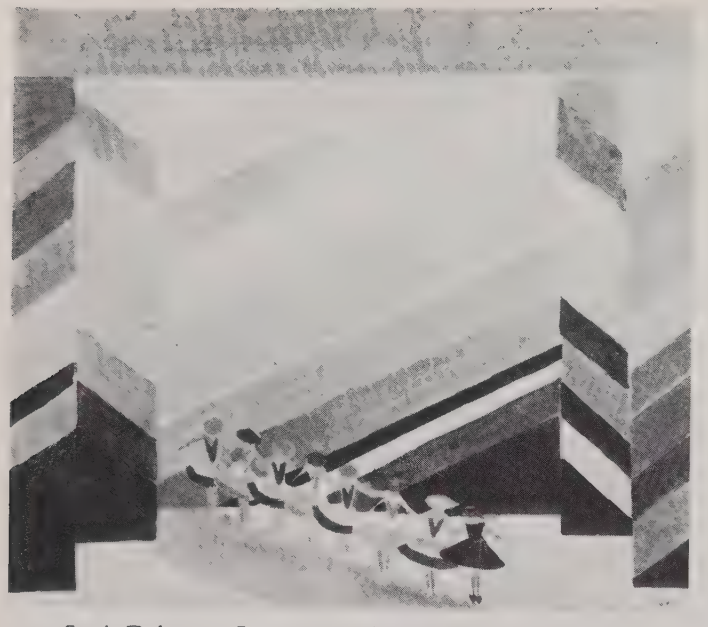
Samtidigt bör understrykas att det är väsentliga skillnader mellan den



100. Spelbild ur Oskar Schlemmers Raumtanz, Bauhausteatern 1926–27

radikala Bauhausteatern och Grünewalds festspel. Den senare var säkerligen inte insatt i det omfattande metafysiska, ibland magiskt-religiösa program som låg bakom verksamheten vid Bauhaus. Det i »Stjärnan i triangeln» trots allt dominerande episka momentet, textrecitationen och den föreställande bilden, vore otänkbara ting hos Schlemmer. Likaså den sceniska reliefmässigheten; Schlemmers egna uppsättningar kretsade alltid kring problemet med den rytmiska rörelsen i det tredimensionella rummet. Den experimentella karaktären och många detaljer är däremot gemensamma, särskilt i kostymeringen. Tendenser till geometrisering och avhumanisering av dräktfiguren finns dock hos Grünewald redan i kostymskissmaterialet till »Guden och bajadären» och återkommer i »Pulcinella» (bild 42). Dessa tidiga impulser kan Grünewald ha fått från exempelvis den futuristiska balettens »maskinfigurer» eller Picassos berömda »Parade», men det är först 1930 han med »Stjärnan i triangeln» tar steget fullt ut till geometrisk omvandling av den mänskliga gestalten.

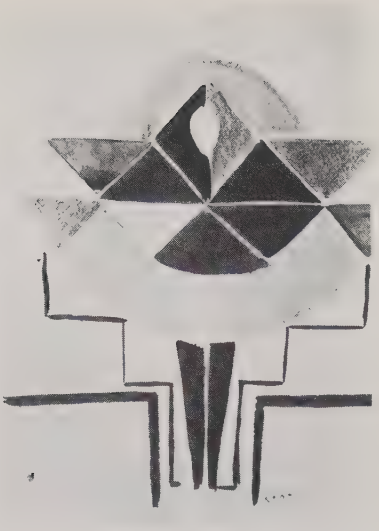
Schlemmers »Triadisches Ballett» uruppfördes 1922 i Stuttgart och framfördes mot 20-talets slut vid gästspel runtom i Tyskland, i Paris dock först 1932. Hans serie av dansstudier, däribland »Raumtanz» och »Reifentanz», blev känd framför allt genom en gästspelsturné 1929 som omfattade många stora städer, däribland Basel och Berlin. Grünewald *var* i Tyskland hösten 1929, och just i Berlin i ett ärende som tydligen gällde kostymbeställningen hos Verch till »Fiesco».[264] Det är tänkbart att han samtidigt fick direktkontakt med Piscators insceneringskonst och att Berlinbesöket sålunda hade avgörande beydelse för utformningen av båda utställningsfestspelen. Oavsett hur Grünewalds kontakt med Bauhausteatern etablerats är det tydligt att den existerat före 1930 och att förmedlingen av detta experimentella scenspråk var en personlig insats av honom själv, eftersom han ifråga om »Stjärnan i



101. Sonia Delaunay: Les quatre saisons, 1928–29

triangeln» var ensam ansvarig för idén till festspelet, dess innehåll och konstnärliga gestaltning.

Det finns också andra ingredienser, som i kombination med influensen från Bauhaus gör »Stjärnan i triangeln» till ett personligt verk. Ett sådant är den i skiss raffinerade utformningen av ställningen nedanför podiet (bild 67), utan tvekan en spröd variant av en detalj, hämtad från den ryska konstruktivistiska scenbilden (bild 5). Av skissmaterialet framgår tydligt att Grünewald tänkt sig denna konstruktion som ett slags »spelmaskin» för rytmiskt omväxlande grupperingar, medan den i verkligheten reducerades till en dekorativ bisak, ett frammålat mönster (bild 68). Grünewalds relationer till paret Delaunay och orfismen har tidigare berörts, och det förefaller som om han med intresse tagit del också av deras arbeten för scenen. Ett verk som Robert Delaunays »Football»[265] från 1917 med dess konstellation av rörelserytmisk gestalt och abstrakt fond är intressant, i synnerhet som bakgrundens utformning påminner om de himlakroppar och »gasklot» som projicerades bakom dansarna i »Stjärnan i triangeln». I än högre grad gäller detta Sonia Delaunays skisser till baletten »Les quatre saisons» från 1928 (bild 101). Här har det orfistiska fondmotivet uppförstorats till abstrakt-dekorativ miljö för de dansande, tänkt som måleri men lätt översättbart till projektioner. Några av Sonia Delaunays kostymer till samma uppsättning, utformade som »vingfigurer» med geometriska mönster i klara orfistiska färgkonstellationer (bild 102) har också stark frändskap med Grünewalds dräktkompositioner både till »Det stora bygget» (bild 65) och till »Stjärnan i triangeln» (jfr sid. 159). »Les quatre saisons», planerad för Monte Carlobaletten i samarbete med Léonide Massi-



102. Sonia Delaunay: Balettkostym för Les quatre saisons, 1928–29

ne, kom aldrig att realiseras sceniskt, men Grünewald kan mycket väl ha sett skissmaterialet utställt i Paris 1929, året före Stockholmsutställningen.[266] Även i ett senare scenografiskt sammanhang har Grünewald tagit upp abstrakta orfistiska motiv för fondprojicering (bild 82), vilka erinrar påtagligt om Sonia Delaunays scenbildsförslag.

Nationellt samarbete?

Till den experimentellt betonade scenkonsten bör också Svenska Balettens verksamhet räknas, vars scenografiskt avancerade uppsättningar utgjorde ett uppmärksammat inslag i det tidiga 20-talets parisiska teater. Det är märkligt att Grünewald själv aldrig kom att utföra något för Rolf de Marés trupp, för vilken hans generationskamrater Einar Nerman, Nils Dardel och Per Krogh arbetade, men man kan utgå ifrån att han med intresse tog del av de omskrivna föreställningarna på Théâtre des Champs Elysées. Något av den raljanta och respektlösa andan i »Les Mariés de la Tour Eiffel» från 1921 går t. ex. igen i Grünewalds scenografi till »Deo Ignoto», och här förefaller det nästan som om Grünewald tagit direkta intryck av Jean Hugos kostymskisser, vilka – förutom den uttalat komiska personkarakteristiken – har en proportionering, som återfinns i dräktskissmaterialet till »Deo Ignoto» men inte hos några andra av Grünewalds teaterfigurer. Fernand Légers djärvt kubistiska formspråk för baletterna »Skating Rink» (1922) och »La Création du Monde» (1923) kan inte ha varit betydelselösa för Grünewalds utveckling mot kubism och abstraktion, och en uppsättning som »L'Homme et son Désir» från 1921 i scenografi av Andrée Parr har med sin reliefmässighet och sin sceniska radikalism i dekor och dräkter vissa likheter med »Stjärnan i triangeln». Man kan även tänka sig att kombinationen av teaterdekor och film i Francis Picabias och René Clairs beryktade »Relâche» från 1924, Svenska Balettens sista uppsättning, något inverkat på utformningen av »Det stora bygget».[267]

Det finns ett par till pjäs och sammanhang oattribuerade skisser av Grünewald, vilka möjligen kan sättas i samband med Svenska Baletten. Framför allt gäller detta två scenbildsskisser med dalamotiv, där både innehåll och gestaltning har propagandistiskt-nationell karaktär (jfr sid. 195). Det är en stil som man gärna förknippar med till ämnet genuint svenska baletter, framförda i Paris av de Marés sällskap: Hugo Alfvéns »Midsommarvaka» och Kurt Atterbergs »De fåvitska jungfrurna» från 1920 i scenografi av Dardel respektive Nerman och »Dansgille» från 1921. Grünewalds skisser skulle mycket väl kunna vara refuserade utkast till den sistnämnda, där musiken byggde på svenska folkvisor och den sedermera förverkligade dekoren var gjord efter en dalmålning i Nordiska museet.[268] Även Grünewalds dekorskisser med motiv från ett nöjesfält måste ha fransk anknytning (jfr sid. 195). På den ena hänger ovanför den humoristiskt utformade karusellen en girlang av flaggor, idel franska så när som på en svensk. Det iögonfallande bildinslaget är just en sådan ingrediens man kunde vänta sig i en för Svenska Baletten komponerad scenbild.

Emellertid saknas belägg för antagandet att Isaac Grünewald utfört några dekorförslag för Svenska Balettens räkning. Ur stilistisk synpunkt bör de aktuella skisserna dateras till tidigt 20-tal, och med tanke på deras nationellt betonade motiv är det tänkbart att de i stället har samband med Carina Aris verksamhet i Paris efter Svenska Balettens sammanbrott (jfr sid. 76). Hon fortsatte ju i någon mån traditionen från de Maré, och vi vet att hon åtminstone vid ett tillfälle engagerade Grünewald för en scenografisk uppgift, 1925 för »Sous Marine». I hennes egen omfattande repertoar ingick dessutom många komiska baletter och även baletter med svensk anknytning. Det bevarade materialet ger dock ingen uppfattning om huruvida dessa Grünewalds scenbildsförslag kom att realiseras.

Teori och estetik

Programmatiska uttalanden av Grünewald själv i sceniska frågor är relativt sällsynta, men ur en sammanställning av intervjuer, artiklar och liknande framträder ändå bilden av en målmedveten teaterestetik. Grünewald var knappast teoretiskt lagd men höll däremot hårt på vissa ideal. Ett sådant var kravet på konstnärens frihet och suveränitet, något som lätt kan skapa konflikter i teatersammanhang, där slutresultatet är beroende av ett kollektivt arbete. Denna grundinställning ger också åt många av hans uttalanden en självgod för att inte säga pretentiös ton, som inte bör misstolkas. Regissörer som Harald André och Per Lindberg har tvärtom intygat att Grünewald var ytterst samarbetsvillig och i positiv bemärkelse lättpåverkad.[269] Det finns därför anledning att här göra samma åtskillnad mellan teori och praktik som Grünewald stundom själv gör i sceniskt-estetiska frågor.

Målsättning

Samma dag som Dagens Nyheter kungjorde Grünewalds förestående teaterdebut, den 25 april 1920, var i Stockholms-Tidningen dennes veterligen enda egna teaterrecension införd. Grünewald, som just då tillsammans med André planerade »Guden och bajadären», hade varit i Göteborg och sett Per Lindbergs uppsättning av »Som Ni behagar» på Lorensbergsteatern. Lindbergs namn var givetvis välbekant, men än så länge kände Grünewald honom inte personligen, och recensionen kan följaktligen anses vara formulerad utan biavsikter. Eftersom den har sitt särskilda intresse som konstnärlig programförklaring vid en tidpunkt, då Grünewald hade mycket liten personlig erfarenhet av sceniskt-praktiskt arbete, återges den in extenso.

»Trumpetfanfarer, och ridån går upp för den mest helgjutna teaterkonst jag sett på svensk scen. All simpel realism bannlyst. Allt genomtänkt: färgverkan, figurgruppering, belysningar (storartade). Spelet präglat av fantasi och ungdomlig entusiasm. Jag hade fördelen att ej känna de uppträdande från någon föregående pjäs; de voro nya för mig och intet namn bländade eller tvang mig att lyssna till en eller annan lokal stjärnas prestation. Alla voro på sin plats. Det hela blev Shakespeares bedårande dikt förverkligad av Per Lindberg.

En sådan syn som den venetianska scenen i andra akten med den väldiga trappan mot den strålande himlen, de unga, i gula renässansdräkter klädda flickorna, som skämtade och kvittrade, den oroligt irrande hertigen i sin hemskt dystra rustning (en praktfull konstnärlig motsättning), en sådan syn glömmer man aldrig. Eller den scen där de grönklädda jägarna ligga på rygg i det stilla landskapet och sjunga sin vemodiga visa!

Den obeskrivliga tjusning jag som barn kände för teaterkonst och som sedan förbyttes i missmod och leda (orsakerna: skomakarrealism i regi och dekoration) lyckades Per Lindberg återväcka hos mig med sin strålande Shakespearetolkning.»

Det är en observant och receptiv teaterbesökare, som skrivit detta. Troligen bygger Grünewalds intryck på en enda föreställning, under vilken han tillgodogjort sig inte bara dekorationer, dräkter och färgkonstellationer, vilket är naturligt, utan också regi, ljussättning och spel. Det är tydligt att han föredrar ensemblespel framför divakult och soloprestationer. Genom beteckningarna »simpel realism» och »skomakarrealism» har Grünewald redan här formulerat sin egen huvudmålsättning: den icke-naturalistiska scenbilden. Senare har han också motiverat varför man inom teatern bör arbeta med andra medel än verklighetens:

»Ingen människa tror, att det som försiggår på en teater är verklighet, »riktigt». Och ingen är så naiv, att han tror att träden verkligen växer upp ur scengolvet eller att det är den »verkliga» himlen som välver sig över skådespelarna. Alla vet vi att aktörerna ej sväljer naturliga biffar – på scenen. Men ändå bjuder man publiken på fotograferade naturmoln och gör kolsvart på scenen för att illudera natt.»[270]

Av fortsättningen framgår att deklarationen bygger på en konstnärlig konfliktsituation Grünewald själv haft erfarenhet av. »I Simson och Delila», skriver han, »lyckades jag med nätt nöd förhindra att man planterade naturfotograferade moln på mina himlar. Trots sammetskaktusar och silverblixtträd. Och trots att himlarna var gröna.» Den genomfört konstnärligt stiliserade scenbilden var Grünewalds mål, och här hade han att kämpa mot både regissörer och allmän teaterkonventionalism. Att just konsekvensen i stiliseringen var väsentlig för honom kan utläsas ur en intervju i samband med »Oberon», då Grünewald i en liknande situation opponerat mot sin regissör. Grünewald gör här ett tillrättaläggande beträffande den påstådda schismen mellan honom själv och André, vilken han för övrigt bagatelliserar:

»Jag kan i förbigående nämna vad det gällde: i det ena fallet ett par stenblock, i det andra en våg. Både stenblocken och vågen ville hr André ha mer realistiska, vågen till och med rörlig. Varje konstnär förstår att jag ej kunde gå med på sådana ändringar i mina fantasiscenerier»[271]

Grünewald var tydligt på sin vakt mot inslag av »skomakarrealism» i sina scenbilder, varav följde att han också tog avstånd från varje form av scenisk historism eller strävan efter etnografisk exakthet. Den inställningen har han gett uttryck åt redan i samband med »Simson och Delila»-uppsättningen (jfr sid 178), och än mer emfatiskt inför premiären på »Antonius och Kleopatra», då han påpekar att Shakespeare inte skrivit »ett stycke romersk historia» utan diktat en kärlekssaga:

»Hans uppfattning av romarna är felaktig. Alltså finnes ingen orsak att ge »Antonius och Kleopatra» i korrekt romersk skrud. Riktigare är att styra ut romarna och Kleopatra sådana Shakespeare och hans tid tänkte sig dem.»[272]

Utöver bekräftelse på att Grünewald vid gestaltningen verkligen utgick ifrån den dramatiska texten ger uttalandet också belägg för att han uppfattar scenografens roll som författarens medskapare, som förmedlare på konstnärlig nivå. Detta är en central punkt i Grünewalds teaterestetik, en punkt, där han ofta blivit missförstådd och kallad självsvåldig. Vad Grünewald hävdar är att

konstnären har precis den frihet dramat ger honom, och då avser han inte mer eller mindre välmotiverade scenanvisningar, vilka ju i Shakespeares fall undantagslöst är senare tiders tillägg, utan själva pjästexten. Mest stringent har Grünewald formulerat denna sin inställning i samband med uppsättningen av Ben Jonsons »Volpone» 1929. På intervjuarens förfrågan bekräftar han att uppgiften varit minst lika intressant som tidigare arbeten med exotiska motiv och miljöer:

»När det gäller en tid som renässansen, antiken och det orientaliska ha vi ju en frihet i sammansättningen som kommer det konstnärliga till gagn. Gamla pjäser skola ha en rent konstnärlig utformning – här är inte fråga om realism, kubism, impressionism eller något annat, utan här är det den konstnärliga dräkt, som svarar mot stycket, som skall ges. Konstnären skall vara parallellt skapande med författaren. Skall det vara billig illustration har konstnären ej på scenen att göra.... Det är ej de exakta måtten på huvudbonader och pantalonger, som skola vara huvudsaken när det gäller dräkter och övrig inramning i historiska saker på scenen, det må vara renässans, medeltid, antik eller orient. Det är den konstnärliga exaktheten som i stället bör eftersträvas.»[273]

Som teaterteoretiker är Grünewald naturligtvis pragmatiker, de flesta av hans mer nyanserade uttalanden om konstnärlig målsättning är från 20-talets slut eller senare och bygger till stor del på praktisk erfarenhet. Ändå kan man konstatera att kärnan i det han senare utvecklar faktiskt finns redan i hans ovan citerade recension: avskyn för »simpel realism» samt regissörens och scenografens rätt, ja skyldighet, till personligt konstnärlig tolkning i diktverkets anda. »Det är just detta», har han yttrat, »som innebär både den största svårigheten men också den största tjusningen för målaren: nämligen att i färg och former, med ljus och dagrar, med grupperingar och rytmer realisera och för åskådarna söka uppenbara diktarens visioner och drömbilder.»[274] Grünewalds resonemang är i praktiken ett svar på Pär Lagerkvists appell från 1918, då denne efterlyste »scenisk fantasi . . . som verkligen skapar, gestaltar, ej blott illustrerar» (jfr sid. 20), en målsättning som i sin tur reflekterar Rouchés syn på scenbilden såsom i sig »une œuvre décorative» (jfr not 254).

Medel

Scenografens frihet och självbestämmanderätt utgjorde följaktligen enligt Grünewald en förutsättning för uppnående av ett konstnärligt helgjutet resultat. Som en följd av detta ansåg han att konstnärers scendekorativa arbeten under inga omständigheter fick jämställas med vanliga teaterdekoratörers. Detta hade ju varit en viktig motivering för hans honorarsanspråk i samband med »Simson och Delila», och han utvecklade också närmare sina synpunkter i frågan under den efterföljande processen.[275] Kungliga Teaterns styrelse hade i sin protestskrivelse gjort jämförelser med Thorolf Janssons arvoden för motsvarande beställningar och därvid också påpekat dels att Grünewalds dekorationer var jämförelsevis »små», dels att han under arbetet haft teaterns kunniga personal till hjälp. »Det skulle bara fattas», svarar Grünewald, »att

svarandebolaget gifvit mig okunniga krafter till disposition vid mitt arbete . . . detta förhållande förringar på intet vis mitt konstnärliga arbete, lika litet som den omständigheten att jag till mitt förfogande haft skräddare för kostymerna och snickare för ramarna.» Grünewald yttrar sig här ett par gånger något nedsättande om Thorolf Jansson, som »åtnjuter arvode beräknadt per kvadratmeter» och i vars intresse det således ligger »att få måla så många och så stora dekorationer som möjligt, hvilket nog icke är enbart fördelaktigt för den konstnärliga kvaliteten». I all synnerhet ondgör sig Grünewald över att chefen för dekorateljén brukar överlåta sina dekorationers uppställande och belysande helt åt regissören, vilket han finner »högst klandervärt ur konstnärlig synpunkt». I samband med »Simson och Delila»-premiären hade Grünewald kallat Operans dekormålare för »dekorationsarbetare», ett säkerligen inte alldeles slumpartat ordval (jfr sid. 33). Med konstnärlig frihet följer också ansvar, vilket för Grünewald betydde fullföljande av hela tillkomstprocessen fram till premiär. Enligt hans bedömning arbetade Operans dekoratörer inte efter konstnärliga principer och kunde följaktligen inte deras scenbilder jämställas med en konstnärs verk. Vi har tidigare sett hur han själv i praktiken övervakade sina kostymers öden i samband med dräktbeställningen för »Eldfågeln». Därför led han, när tillfälligheternas spel eller ett okänsligt sceneri hotade att ruinera den konstnärliga planen: » . . . det går icke an att primadonnan t. ex. i vissa kostymer avsedda för skulptural verkan springer fram till rampen . . . Därmed bryter artisten sig ur ramen och förstör fullkomligt helhetsintrycket.»[276] Uttalandet – symptomatiskt nog från tidigt 20-tal – är oantastligt, men det ger i ett nötskal målarens reaktion när hans genomkomponerade »tavla» blir levande och figurerna börjar flytta sig på »duken»!

Till det konstnärliga ansvaret hänför Grünewald också scenografens arbete med sig själv och kravet på förnyelse inom det egna måleriet. Detta framgår av ett privatbrev till Per Lindberg, i vilket Grünewald säger sig ha nya uppslag för sitt stafflimåleri, något som han räknar med skall komma även teaterarbetet till godo:

»Jag är nämligen bergfast öfvertygad om att det är absolut nödvändigt för en målare, om han skall kunna komma med något nytt och meningsfullt i fråga om teaterdekor och kostymer att han friskar upp sig då och då och det med kläm, annars blir det gaga och slentrian och deutsche kunstgewerbe med litet inslag af dalmålningar så att det luktar fattig-Jon långa vägar!»[277]

Lika viktig som en konstnärlig arbetsdisciplin var för Grünewald en förtroendefull attityd mellan scenograf och regissör:

»Utan ett samarbete i minsta detalj mellan regissören och dekorationsmålaren är det hopplöst att nå fram till ett någorlunda helgjutet resultat. I motsatt fall hjälper det inte, om målaren är aldrig så framstående kolorist och kan göra nog så välstämda och charmfulla skisser; med några enkla handgrepp med belysningsspakarna bryter regissören, om han ej har ett lika känsligt färgöga som målaren, ned det mödosamt genomtänkta och uppbyggda färgschemat. Och lika ofelbart kan en målare, som ej står i kontakt med en god regissörs inlevelse och scendramatiska gestaltningsförmåga, med felstämda färger och oriktigt valda formvärden ödelägga en god teaterpjäs.»[278]

Åtminstone teoretiskt handlade det således om ett ömsesidigt hänsynstagande, inte bara från regissörens sida gentemot scenografen. Huruvida detta också fungerade i praktiken är en öppen fråga. Grünewald kom ju att samarbeta med flera av den tidens stora regissörspersonligheter, men själva den konstnärliga brännpunkten, där regissör och scenograf möttes, varierade säkerligen beroende på person och omständigheter. Andrés och Lindbergs eniga uttalanden att Grünewald var lätt att samarbeta med har troligen olika innebörd, eftersom André enligt Operans f. d. presschef Valentin »saknade motsättningar till sin omgivning», medan Lindberg som regissör förefaller ha varit mycket dominerande. Det senare gäller i ännu högre grad Olof Molander. Att det först efter åtta år, under förberedelserna för »Ett drömspel», skar sig mellan honom och Grünewald talar för att den senare kunde vara både anpasslig, tolerant och diplomatisk. En kommentar av Per Lindberg förtjänar att citeras i sammanhanget, då den visar att Grünewalds lyhördhet och arbetssätt väckte respekt även hos en rutinerad teaterman. Lindberg skriver att målare som scenografer vanligen lyckas sämst inom taldramatiken:

»Grünewald, med vilken jag samarbetat i Sakuntala, är ju ett undantagsfall. Han är lika mycket dramatiker som målare, när han målar för scenen. Hans Sakuntala inträngер i dramats väsen och rytm på ett sätt som väl knappast kan tänkas mera smidigt. Han är utan tvekan en av vårt lands största dramatiker . . .»[279]

Som medel och villkor för uppnående av ett sceniskt-konstnärligt resultat uppställer Grünewald alltså scenografens självständighet, konstnärliga förnyelse, arbetsdisciplin och goda samarbetsförhållande till regissören. Däremot förnekar han bestämt den avancerade teknikens betydelse i sig, särskilt intressant som han själv deltog i lancerandet av många scentekniska finesser: fondprojektioner, rundhorisont, vridscen. Redan från början var Grünewald medveten om att han utnyttjade scentekniken på ett för svenska förhållanden nytt sätt. Molnprojicering mot rundhorisont hade förekommit tidigare på Kungliga Teatern men då som medel att åstadkomma förhöjd verklighetsillusion.[280] Grünewald använde i stället tekniken som ett icke-illusionistiskt hjälpmedel, en väg att förstärka en stämning eller understryka ett inre skeende, och tog därvid fasta på projektionsteknikens verkligt stora överlägsenhet som medium: dess overkligt-symbolistiska karaktär. Det framgår av hans uttalanden att han varit väl medveten om teknikens olika möjligheter och här gjort ett självständigt val: »Dessutom har jag använt mig av rundhorisonten, som ju ursprungligen är avsedd att framställa naturalistisk himmelsverkan, i konstnärligt syfte för att uppnå konstnärlig djupverkan.»[281] Han förnekar inte de scentekniska hjälpmedlens förtjänster men framhåller att de samtidigt utgör en fara för att teknik får ersätta konstnärlighet och fantasi; i ett senare sammanhang har han refererat till rundhorisonten som »en otäckt riskabel uppfinning».[282] Den enda tekniska utrustning han själv betraktade som oundgänglig var det moderna ställverket med dess möjligheter till expressionistisk ljussättning, och som tidigare framhållits hävdade han bestämt att belysningen sorterade under scenografens domäner. Detta var en av de punkter där han gång på gång fick resa kravet på konstnärlig självbestämmanderätt. »Att jag

ville själv bestämma över belysningarna . . . förvånar nog ingen som är inne i hur ömtålig sak frågan om belysning av färgade ytor är», försvarar han sig under »Oberon»-konflikten. »Man tycks därmed vilja ge det hela sken av att jag tillägnat mig diktatorisk myndighet på Operan. Så farligt var det nog inte . . .»[283]

Det konstnärligt satta ljusets betydelse var följaktligen en, både i teori och praktik, vital punkt i Grünewalds teaterestetik. Senare har han formulerat sin – om också pragmatiska – syn på den expressionistiske scenografens uppgift härvidlag.

»Medan förr i tiden en scendekoration under en hel akt endast kunde undergå ett fåtal och rätt grovt påtagliga ljus- och färgförändringar för att förklara växlingar från dag till natt, eller andra enklare klimatiska problem, kan målaren i dag praktiskt taget oavlåtligt följa, förklara och understryka varje skiftning av handlingens momenter: han kan med de moderna färgstrålkastarna måla om sina dekorationer, förvandla färgerna till de hårdaste kontraster eller mjukaste harmonier, för öppen ridå, under pågående spel.

Han kan få hatets repliker att bli ändå giftigare genom att låta isande kalla dagrar och fränt skärande, disharmoniska färger plötsligt svepa genom scenrummet eller med smältande harmoniserande färgackord immaterialisera de ömtåligaste och sprödaste tonfall.»[284]

Vid ett tillfälle har Grünewald öppet deklarerat sin grundinställning till konstnärsskap vis à vis teknik, nämligen i sin ganska långa inlaga till Stockholms Rådhusrätt (jfr not 158). Den är en bitvis mycket nöjsam läsning, där Grünewald punkt för punkt bemöter Operastyrelsens ibland otroligt naiva invändningar mot hans arvodesanspråk. Kungliga Teaterns styrelse hade bl. a. anfört att den stora publikframgången för »Simson och Delila» inte berodde på de »förhållandevis små dekorationerna» utan på »det sätt, hvarpå dessa och dräkterna presentera sig i den miljö rundhorisonten och den moderna scenbelysningen lämnar». Grünewald tillbakavisar detta med påpekandena att rundhorisonten förekom i endast fyra av scenbilderna och att dekorernas storlek hade avpassats just för undvikande av störande slagskuggor på densamma, samt att rundhorisonten som sådan omöjligt kan ha någon konstnärlig effekt. Vid ett dylikt påstående, svarar Grünewald, »... begår man i själfva verket samma orimliga misstag, som om man ville påstå, att i ett orkesterrum anbragta utsökta musikinstrument i och för sig skulle kunna frambringa konstnärlig verkan». Även styrelsens försök att lägga rena hantverkssynpunkter på utförandet bemöter han med kraft.

»Svarandebolaget söker göra gällande, att jag icke skulle hafva någon förtjänst i framställandet af de »gröna och blå himlar», hvarom svarandebolaget talar, därför att jag icke med penslar målat på rundhorisonten . . . dessa färgeffekter äro resultatet af mitt arbete, därför att jag med penslar och färg målat samtliga dessa himlar på mina . . . skisser, ja, t. o. m. himlar som Kungliga Teaterns mirakulösa rundhorisont icke kunde framställa i sitt nuvarande skick . . . dessa mina himlar äro endast mekaniskt reproducerade på rundhorisonten medelst projektionsapparater, reproduceringarna hafva åstadkommits under mitt ständiga öfverinseende och genom dem har uppstått den stämning som jag framställt på mina skisser.»

Uttalandet visar Grünewalds konsekvens i hävdandet av konstnärens integritet: arbetets konstnärliga värde ligger i konceptionen och har överhuvud ingenting med ytan och omfånget, det praktiska överförandet eller teaterns tekniska utrustning att göra. I samma inlaga gör Grünewald också ett försök till jämförande värdering av ett scenografiskt verk:

»Naturligtvis kan man icke jämföra . . en scenskapelse, i detta fall bestående af elfva scenbilder tänkta såsom helhet, med en fristående oljemålning. Nej, jag skall i stället jämföra dessa elfva scenbilder, representerande sex månaders drygt arbete, med en liten etsningsplåt, som kan skapas på en dag, och jag vill göra gällande, att dess ekonomiska värde står i proportion till den utsträckning, hvari dess njutande kan delgifvas allmänheten.»[285]

Resonemanget, som tangerar frågan om konstnärlig upphovsmannarätt, förefaller oss i dag logiskt men var tydligen revolutionerande på 20-talet, då scenografi, som Grünewald helt riktigt påpekar, ännu värderades i kvadratmeter. Här gick Grünewald i bräschen för en ny syn på konstnärlig teaterdekor, en pionjärsinsats han personligen fick lida för, eftersom den i allmänhet uppfattades som utslag av extrem självuppskattning.

Däremot hade Grünewald inte, vare sig teoretiskt eller praktiskt, några förutfattade meningar om hur, dvs. med vilka sceniska eller stilistiska medel, konstnärlighet uppnås. Han varierar sin stil inte bara från pjäs till pjäs utan också inom en och samma uppsättning, han uttrycker sig ömsom med målade ytor, i tredimensionella former och genom projicering, i färg, tyg, papp och metall, varje material för sig eller blandade – såväl i dräkter som scenbilder – på ett collageartat vis. Ett tidigt exempel på detta utgör »Delilas trädgård» med inslag av glänsande metall bland sammetsträd och sidenblad (bild 15), men också i många senare sammanhang har han använt materialkontrasten som sceniskt verkningsmedel (bild 27, 42, 43, 49, 54 o. 59). Grünewald, som ofta orättvist anklagats för att i alltför hög grad ha arbetat tvådimensionellt, var tvärtom ytterst mån om scenbildernas taktila värden. »Vid plastiska dekorationer spelar icke endast form och färg utan även material en betydande roll, man kan uppnå storartade effekter blott genom motsättningar i stoffer, enkla bredvid dyrbara, matta bredvid blanka», har han själv yttrat.[286] Som Per Bjurström framhållit var han i grund och botten likgiltig för den teoretiska frågan plant eller plastiskt, djup eller yta, bara den färdiga scenbilden gjorde konstnärlig och dekorativ verkan. Hans arbetsprincip gällde inte medlen utan målet: den icke-naturalistiska scenbilden, framsprungen i parallellt skapande med textförfattaren ur konstnärens fantasi och inte kopierad ur verkligheten.

»Dekorativ logik eller logiska dekorationer»

Ovanstående rubrik är Grünewalds egen och står som överskrift till en artikel publicerad år 1923 (jfr not 270). Man frågar sig då vad Grünewald menade med logik i scendekorativa sammanhang. Själv har han yttrat sig mycket sparsamt om andras scenografiska arbeten, men det framgår av samma artikel

att han i hög grad uppskattade barockens och 1700-talets kulissdekorationer sådana han kände dem från Drottningholmsteatern. Självklart ansåg han att 1800-talsnaturalismen för teaterns del inneburit en dekadens, »ett sorgligt förfall på scendekorationens område», som passerats först i och med den expressionistiska och kubistiska konstens erövring av scenen, i praktiken med Ryska Balettens framträdande. Grünewald hade sett vissa av Picassos dekorationer och tydligen även Picasso själv under arbete med dylika, och han var ytterst imponerad av dennes sceniska originalitet och konstnärligt djärva synteser.[287] Däremot ställde han sig principiellt skeptisk till den alltför långt drivna scendekorativa förenklingen, som inte tillfredsställer publikens behov av och rättmätiga krav på ögonfägnad och visuell stimulans. Alltför enkla, summariska dekorationer återför, enligt Grünewald, ett skådespel till läsformen, bokstadiet, och kan därför inte betraktas som fullödiga scenkonstverk.

»Smaken för antydningen, skissen, det diffusa har visserligen aldrig varit så högt gouterad som i dessa yttersta tider . . . Men den andliga rekreation och i djupaste mening stimulerande vila, som det avslutade, det i konstnärlig betydelse avslipade och slutförda verket bör och kan bjuda lyssnaren och åskådaren, saknar den oklara skissen. Den sätter tvärtom publikens alla kreationsinstinkter och hela uttolkningslust i febrilt arbete, vilket naturnödvändigt i stället för andlig avspänning medför trötthetsförnimmelser och osäkerhetskänslor.»[288]

Det är Matisses estetik, överförd till teaterns område: konsten som en länstol, något som ger vila och njutning och inte kräver någon ansträngning av betraktaren. Härvidlag råder i Grünewalds scenografi total överensstämmelse mellan teori och praktik. Även om han under 20-talets lopp betydligt dämpade den visuella mångordigheten i sina tidigare arbeten, kom han aldrig att ägna sig åt det symboliskt antydda eller det outtalade. Teatern var för honom en festlighetens speciella tummelplats, där vardagens »bräkande beige», som han med sådan avsmak talat om, borde vara bannlyst och där människor skulle kunna kompensera sin svältföddhet på skönhet, färg och fantasteri. Att han i detta avseende stod i medveten opposition till den under 20-talet framträdande »sobra» dekorativa skolan framgår av några ofta citerade rader ur artikeln Dekorativ logik, vilka utgör hans teaterestetiskt kanske mest personliga programförklaring.

»Man har uppfunnit slagordet »utstyrselstycke» och med detta slagord söker man slå ihjäl färgglädjen på scenen . . . Vi behöver så väl litet färg och ljus i dessa dystra tider. Låt ögat få se och själen glädjas åt en cinnoberlysande stövel på scenen. Ingen dyrbar »äkta» spansk damask från Sevilla. Gärna av målad bomullslärft. Men låt den vara röd, röd, röd, skinande röd. Snåla ej så mycket på ädelstenarna! De är ju dock bara av glas.»

Noter

Följande förkortningar har använts:

DTM=Drottningholms Teatermuseum
KB=Kungliga Biblioteket
KTA=Kungliga Teaterns Arkiv
Nat.mus.=Nationalmuseum

AB=Aftonbladet
DN=Dagens Nyheter
GHT=Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning
NDA=Nya Dagligt Allehanda
ST=Stockholms-Tidningen
SvD=Svenska Dagbladet

Reteatralisera Teatern!

1. Denna översiktliga redogörelse för några viktiga namn o. data inom det tidiga 1900-talets scenografi bygger delvis på Bergman, Gösta M.: Den moderna teaterns genombrott 1890–1925, Sthlm 1966. Antinaturalistiska tendenser i 1800-talets teater har av utrymmesskäl uteslutits.

2. Jfr Propert, W. A.: The Russian Ballet in Western Europe 1909–1920, London 1921, som innehåller ett rikligt reprod. skissmaterial t. Ryska Balettens uppsättn.

3. Jfr Bjurström, Per: Teaterdekoration i Sverige, Sthlm 1964, sid. 77 ff.

4. Lagerkvist, Pär: Teater, Sthlm 1918, sid. 126 o. 182.

5. Key, Helmer: Modern operaregi, Sthlm 1919, sid. 32 o. 45.

Scenografiska arbeten 1920–30

6. Muntlig uppg. vid intervju m. Harald André våren 1969.

7. Brev fr. A. Brunius t. Grünewald, dat. 31 juli 1919 (publ. i Hodin, Josef P.: Isaac Grünewald, Sthlm 1949, sid. 111).

8. Brev fr. Grünewald t. Brunius, dat. Rungsted 2 aug. 1919, i fru Célie Brunius' ägo.

9. Brev fr. Grünewald t. Brunius, dat. Rungsted 13 aug. 1919, i fru C. Brunius' ägo.

10. Tryckt i Opera-Repertoire som nr 24, Sthlm 1863.

11. Art. Guden och Bajadären. Orientalisk balettprakt på Operan i DN 25 april 1920 (söndagsbil.).

12. Hos Björn Grünewald.

13. Att Grünewald studerat orientalisk konst framgår bl. a. av hans föreläsning vid Estetiska föreningen i Uppsala i april 1918 (ingår i Isaac har ordet. Föredrag och uppsatser av Isaac Grünewald sammanställda av Karl Axel Arvidsson, Sthlm 1959).

14. ARS, Aktiebolaget Regi och Scenteknik, var generalagentur i Europa för vissa scentekniska uppfinningar, patenterade av Max Hasait i Dresden. Till delägarna i bol. hörde, förutom André, Gustaf Collijn, Helmer Key o. Axel Wenner-Gren.

15. Hans Eklund skriver att inga skisser är kända (kat. t. utställn. Grünewald och teatern, Riksförb. för bildande konst, Sthlm 1958, sid. 5), Hodin konstaterar bara att uppsättningen inte blev av (a. a., sid. 112), Sixten Strömbom nämner den överhuvud inte (Isaac Grünewald, Sthlm 1934).

16. Brev fr. Grünewald t. A. Brunius, dat. Sthlm 28 dec. 1918, i fru C. Brunius' ägo.

17. Uppg. rörande omarbetn. fr. intervju m. Harald André våren 1969.

18. Enl. uppg. fr. Iván Grünewald. Skissmaterialet t. »Simson och Delila» har av Grünewalds dödsbo donerats t. Drottningholms Teatermuseum. Repliker av somliga skisser finns både på DTM o. i privat ägo o. enstaka utkast fortf. hos sönerna Grünewald. När intet annat här anges, återfinns skissen i DTM.

19. Reprod. i svart-vitt i Bjurström, a. a., sid. 95.

20. Det ena hos Björn Grünewald.

21. Ett hos Björn Grünewald.

22. Enl. muntlig uppg. fr. Harald André.

23. Dagbok för scenmaskineriet 1920–22 (KTA).

24. Intervjuuttalande i DN 20 jan. 1921.

25. Det framgår bl. a. av preciseringen av Grünewalds arbetsinsats i samb. m. utbetalning av hans ersättning: »... för biträdande med iscensättandet af Simson och Delila samt skizzer till dekorationer och kostymer till samma opera jämte därmed utfört målningsarbete». Utdrag ur Kungl. Teaterns verifikationer, 15 juni 1922 (KTA).

26. Den vikt Arsbolaget fäste vid uppsättningen bevisas av att Max Hasait själv besökte Sthlm i dec. 1920, tog del av skissmaterialet o. personligen förmedlade beställn. av den tekniska utrustningen t. de tyska firmorna. Inkommande o. Utgående skrivelser 1920–21 (KTA).

27. Se Gunnar Brobergs art. Den moderna scenens belysningssystem och maskinella anordningar, Svenska Teaterförbundets medlemsblad, sept.–okt. 1921.

28. Enl. belysn.-anteckn. i klaverutdrag t. »Simson och Delila» (Kungl. Teaterns musikbibl.). De handmålade projektionsglasen finns kvar o. förvaras i Operans belysningsrum.

29. Se G. Brobergs art. Den moderna scenens belysningssystem och maskinella anordningar, Svenska Teaterförbundets medlemsblad, okt. 1921.

30. Bjurström, a. a., sid. 96.

31. Scenen nr 4 1921.

32. Operans äldre scenplaner förvaras på Tekniska kontoret (»Simson och Delila» i band nr 25) liksom äldre scenfoton, de flesta tagna av firma Almberg & Preinitz, som var den på 20-talet mest anlitade ateljén för teaterfotografering i Sthlm. Delar av firmans efterlämnade negativsaml., omfattande äv. roll- och spelbilder, finns på Stadsmuseum.

33. Broberg, G. o. Hedvall, Y.: En modern teaters tekniska resurser, Sthlm 1927, sid. 45.

34. Se recension i SvD 29 jan. 1921. Både Hodin o. Ragnar Josephson (Isaac Grünewald, Sthlm 1951, sid. 13) omtalar felaktigt denna tablå som om den verkligen utförts sceniskt.

35. Dagbok för scenmaskineriet 1920–22 (KTA).

36. Hodin, a. a., sid. 121.

37. Inkommande skrivelser 1920–21 (KTA).

38. Inkommande o. Utgående skrivelser 1920–21 (KTA).

39. Presskomm. t. visningarna, som ägde rum 19 o. 22 jan., återfinns bl. a. i DN o. SvD 20 resp. 23 jan. 1921.

40. Citaten är hämtade ur följande recensioner: K. Asplunds i DN 29 jan., K. Atterbergs i ST 29 jan., A. Brunius' i GHT 31 jan., G. Nordensvans i Sthlms Dagblad 29 jan., samtliga 1921.

41. Två öppna brev publ. på första sidan i DN 28 maj 1921.

42. Inkommande skrivelser 1921–22 (KTA).

43. Bjurström, a. a., sid. 97 ff. Några »intyg» är publ. i Lindorm, Erik: Gustav V och hans tid 1919–1927, Sthlm 1938, sid. 117. Jfr Hodin, a. a., sid. 113.

44. Kungl. Teaterns protokoll o. Kungl. Teaterns verifikationer, juni 1922 (KTA).

45. Skådespelaren Oscar Winge, tidigast verksam vid August Falcks Strindbergsteater, ledde under 10-talet o. början av 20-talet flera landsortsturnéer m. omväxlande seriös o. lustspelsbetonad repertoar. 1922–44 var han chef för Hippodromteatern i Malmö.

46. Förhandsbeskrivn. i SvD 5 aug. 1921.

47. Detta är ett rekonstruktionsförsök på grundval av Shakespeares text i C. A. Hagbergs översättn., Lund 1919, två bevarade scenfoton (DTM) samt presskomm. o. bilder ur följande tidn. fr. 1921: SvD o. ST 5 aug., DN 19 aug., Norrköpings Tidn. 5 sept., Nerikes Allehanda 9 sept.

48. Denna den trol. enda bevarade scenbildsskissen t. »Stormen» finns hos Iván Grünewald.

49. Avb. i SvD 5 aug. o. DN 4 sept. 1921.

50. Avb. i ST 5 aug. o. i Scenen nr 14 s. å.

51. Kontrakt o. korrespondens mellan Winge o. Grünewald hos Iván Grünewald.

52. Kungl. Teaterns verifikationer, 15 febr. 1921 (KTA). Nordmarks första självständiga arbete var scenografin t. »Balettskizzer» på Operan i dec. 1920.

53. Bl. a. i DN 19 aug. 1921. Kostymer o. en del rekvisita tillverkades efter Grünewalds skisser av firma Theaterkunst i Berlin.

54. Brev fr. Olle Nordmark t. Grünewald, dat 29 aug. 1921, i Iván Grünewalds ägo.

55. SvD 5 aug. 1921.

56. Grünewalds veterligen enda teaterrecension, införd i ST 25 april 1920 (söndagsbil.).

57. Lindberg, Per: Bakom masker, Sthlm 1949, sid. 176. Ullman–Lindbergs text är otryckt men finns i utskrift på DTM o. i Lorensbergsteaterns pjäsbibl.

58. När intet annat anges är scenbildsskisserna i sönerna Grünewalds ägo.

59. Denna arbetsbok finns hos Iván Grünewald; samtliga citat i den följande beskrivn. av skisserna är Grünewalds egna anteckn. ur densamma.

60. Reprod. i färg i Hodin, a. a., sid. 120, men m. felaktig bildtext.

61. Ur Per Lindbergs anteckn., trol. t. en planerad historik över Lorensbergsteatern (P. Lindberg-saml. 6:A:2, DTM).

62. Anteckn. av teknisk natur ur Grünewalds ovannämnda arbetsbok o. ur Per Lindbergs bevarade regiex. (P. Lindberg-saml. 9:S:3, DTM).

63. Josephson, Ragnar: Per Lindberg och scenbilden (ur En bok om Per Lindberg), Sthlm 1944, sid. 240.

64. B. Bæckströms art. införd i GHT 8 febr. 1923, E. Blombergs i ST 16 mars o. A. Brunius' i Scenen nr 6 s. å.

65. Där intet annat anges bygger framställn. på uppg. ur följande källor (KTA): Inkommande o. Utgående skrivelser 1922–25, Kungl. Teaterns kontrakt 1922–25 (H: I), Kungl. Teaterns protokoll 1922–25 (A: II), Kungl. Teaterns verifikationer 1922–25 (G: III).

66. Skrivelse undertecknad Harry Nissen, Notarius Publicus (Inkommande skr. 1922–23).

67. Odat. PM angående mellanvarandena mellan Kungl. Teaterns AB och konstnären Isaac Grünewald (Inkommande skr. 1923–24).

68. Dagbok för scenmaskineriet 1922–24 (KTA).

69. PM ang. mellanvarandena mellan Kungl. Teaterns AB och konstnären Isaac Grünewald. Regissören ifråga var Harald André, o. Grünewald syftar på de juliveckor i Paris då de gemensamt gick igenom verket o. utformade den konstnärliga planen. Jfr brev fr. André t. Riben, dat. Paris 14 juli 1922.

70. Se Rundberg, Alfred: Svensk operakonst, Halmstad 1952, sid. 463 ff.

71. Trots sitt löfte att aldrig ge operetter på Operan blev Forsell tvungen att redan under sitt första chefsår spela »Läderlappen», snart också »Sköna Helena» o. »Tiggarstudenten».

72. Brev fr. Grünewald t. Riben, dat. Paris 27 sept. 1922.

73. Brev, dat. Sthlm 9 dec. 1923, undertecknat Kjell Strömberg.

74. Brev fr. Forsell t. Kjell Strömberg, dat. 10 dec. 1924.

75. SvD 12 dec. 1924.

76. Utdrag ur PM ang. mellanvarandena mellan Kungl. Teaterns AB och konstnären Isaac Grünewald. Huvudinnehållet publ. i DN o. SvD 13 dec. 1924.

77. K. Asplunds recension införd i SvD 6 dec. 1924, E. Wettergrens i GHT 12 dec. 1924 (ingår i Wettergren, Erik: Scenerier, Sthlm 1927, sid. 149 ff.).

78. När intet annat anges är skisserna i sönerna Grünewalds ägo.

79. Grünewalds egen beskrivn. av det dekorativa programmet, publ. i DN 19 okt. 1925, är i sin helhet citerad i Bjurström, a. a., sid. 100.

80. De olika scenernas namn har konsekvent citerats enl. sin beteckn. i Operans scenplaner (band nr 17).

81. Skissen är reprod. i svart-vitt i Bjurström, a. a., sid. 99.

82. Den ena tillhör Drottningholms Teatermuseum.

83. Här använt jämförande fotomaterial är de i Operans scenplaner inklistrade fotografierna av de färdiga dekorationerna, scenfoton o. spelbilder tillhörande Iván Grünewald samt spel- o. kostymbilder reprod. i Sandberg, Ingrid: Våra populäraste operor och operetter del II, Uddevalla 1944, sid. 308–321.

84. Funnen i Operans dekorationsateljé o. nu överförd t. KTA:s saml.

85. Enl. anteckn. i regiex. t. »Oberon» (Kungl. Teaterns musikbibl.).

86. »Der von uns gewünschte Effekt besteht daraus, dass die mit der Leuchtfarbe bemahlten Flächen bei violetter Bestrahlung grün erscheinen wollen. Welche Leuchtfarbe wird dazu gebraucht?» Ur brev t. Schwabe & Co. i Berlin, dat. 21 aug. 1925 (Utgående skr., KTA). Jfr Broberg o. Hedvall, a. a., sid. 55.

87. Inkommande o. Utgående skrivelser april–juni 1925 (KTA).

88. Kungl. Teaterns kostymförråd, avd. för historiska dräkter.

89. GHT 24 okt. 1925 (ingår i Wettergren, a. a. sid. 156).

90. Brev, dat. 14 juli 1922 (Inkommande skr., KTA).

91. Sänkscenen bygger på principen att delar av eller hela scenbilder kan ställas i ordning under scenen o. sedan hissas upp t. scenplanet. Hasaits konstruktion för Staatsoper i Dresden var en avancerad typ m. scengolvet uppdelat i sju m. rampen parallella sektioner, löpande vertikalt, plus ytterligare fyra löpande horisontellt i scenplanet mellan fonden o. prosceniet. Härigenom befann sig alltid fyra sektioner i scenkällaren för omdekorering under pågående spel. Se Kranich, Friedrich: Bühnentechnik der Gegenwart vol. I, München o. Berlin 1929, sid. 329 ff.

92. Beträffande användn. av fosforescerande färg, se Kranich, a. a., vol. II, sid. 108. Hasaits »Schattenbilder» byggde på principen att skuggan av föremål i stark belysning avtecknar sig i silhuett mot en genomskinlig vägg, skuggans storlek beroende på avståndet mellan föremålet o. väggen. Efter att länge ha utnyttjat tekniken sceniskt för detaljeffekter lät Hasait 1921 f. f. g. återge hela scenbilder i form av »skuggspel», bl. a. just i »Oberon». Kranich, a. a., vol. II, sid. 90.

93. Hodin, a. a., sid. 109.

94. Samtliga skisser finns hos sönerna Grünewald liksom det tryckta soaréprogrammet, illustrerat m. fyra pennteckn. av Grünewald. Uppsättningen kommenteras av Hodin (a. a., sid. 127 ff.), som äv. uppger scenbildernas inbördes ordningsföljd.

95. Se illustr. i Hodin, a. a., sid. 128.

96. Uppg. om programinnehållet ur odat. franskt recensionsklipp hos Iván Grünewald.

97. I fri översättn. ung.: »På havets botten, där sjöalgerna slingrar sig runt de färgglödande vattenväxterna och bländande röda korallrev reser sig. Långt borta i vattnet söker en grön skumformation frigöra sig från sitt klibbiga läger. Dess nedtyngda kropp med de tångfransade armarna böljar fram och tillbaka i sin fåfänga strävan att besegra vattentyngden, som drar den med sig. Formen ger slutligen vika av utmattning och faller söndertrasad ned igen i sanden.»

98. Tillhör Dansmuseum.

99. I Björn Grünewalds ägo.

100. Div. art. av Lindberg om folkteater o. insceneringsfrågor finns samlade i Lindberg, Per: Regiproblem, Sthlm 1927, sid. 57 ff.

101. Närmare uppg. om Reinhardts insceneringar, Vieux Colombier etc. kan hämtas ur Bergman, Gösta M.: Den moderna teaterns genombrott 1890–1925, Sthlm 1966.

102. Odat. skrivelse i Per Lindberg-saml. 6:B:1 (DTM). Grünewald avtjänade under maj 1926 en månads fängelsestraff för »våld mot tjänsteman i tjänsteutövning», en tragikomisk o. på sin tid mycket uppmärksammad historia (se Hodin, a. a., sid. 146).

103. Wettergren, a. a., sid. 256.

104. Scenfotografier i DTM:s bildarkiv. Utöver här reprod. foto finns scenen ombord på Pompejus' galär (akt II scen 7) o. (trol.) Thyreus' besök hos Kleopatra (akt III scen 13), samtliga tagna av Almberg & Preinitz.

105. P. Lindberg-saml. 6:B:1 (DTM).

106. Intervjuutt. i ST 11 sept. 1926.

107. SvD 11 sept. 1926.

108. Uppg. ur Hodin, a. a., sid 134.

109. Reprod. i svart–vitt i Hodin, a. a., bild 163.

110. GHT 23 sept. 1926 (ingår i Wettergren, a. a., sid. 254).

111. Skissmaterialet t. »Marionetterna» är delvis skingrat, varför beskrivn. o. färguppg. i stor utsträckn. bygger på recensioner av föreställningen, bl. a. i AB 20 nov. o. Social-Demokraten 21 nov. 1926.

112. Kostnadsförslag fr. A. Holms kostymatelier, P. Lindberg-saml. 6:B:2 (DTM).

113. Enl. Ernst Didring i Scenen nr 21–22 1926. Här reprod. scenfoto (DTM) återger – i den mån det inte är en »fotouppställning» – slutscenen (akt II scen 9) m. fr. vänster t. höger följande rollfigurer: en rättsbetjänt, Juris Doktorn, Värdshusvärden, Dona Sirena, Harlekin, Leandro, Colombina, Silvia, Kaptenen, Crispin, en kypare, fru Polichinela, Pantalon, herr Polichinela, en rättsbetjänt.

114. I Björn Grünewalds ägo.

115. Art. Marionetter i Svenska Slöjdföreningens tidskrift nr 1 1927 (ingår i Lindberg, Per: Regiproblem, Sthlm 1927, sid. 98).

116. Social-Demokraten 21 nov. 1926. G. Johanssons kritik var införd i AB 20 nov. s. å.

117. Trots många o. stora konstnärliga framgångar gick Konserthusteatern inte ihop ekonomiskt. Redan 1927 hade Ernst Eklund lämnat ledningen, varefter verksamheten periodvis återupplivades tills den 1935 lades ned för gott.

118. DTM:s bildarkiv. Fotot är reprod. i bl. a. Teater i Sverige sista 50 åren (utg. E. Wettergren o. I. Lignell), Sthlm 1940, sid. 571.

119. Symbolen för Stockholm döljs på scenfotot av kolonnaden men bör gissningsvis ha varit Stadshuset – eller kanske Konserthuset? Jfr Österling, Anders: Tio års teater 1925–35, Sthlm 1936, sid. 86.

120. Hodin, a. a., sid. 135.

121. I Iván Grünewalds ägo.

122. Ridåskissen, som inte återfunnits i original, är avb. i Sthlms Dagblad 28 jan. 1927.

123. SvD 30 jan. 1927.

124. Detta påpekas också i en recenserande art. i Scenen nr 4 1927.

125. Carl Grabows dekorationsateljé, grundad på 1870-talet, var en efter kontinentalt mönster arbetande Stockholmsfirma, dit teatrarna kunde vända sig m. beställningar. Firman representerade en gammaldags hantverksskicklig dekortradition m. rötter i naturalismens teater (se Bjurström, a. a., sid. 70 ff.). Anledn. t. att »På Sicilien»-dekoren tillverkades hos Grabow var antagligen att Operans egna ateljéer var överansträngda av det samtidigt pågående, mycket omfattande arbetet t. »Peer Gynt».

126. Båda i Operans bildarkiv, det förstnämnda inklistrat tills. m. scenplanen (band nr 28, innehållande äv. »Pulcinella» o. »Eldfågeln»).

127. Tillhör Dansmuseum.

128. Telegram fr. Marie Muelle t. Kungl. Teatern, dat. 23 okt. resp. 7 dec. 1926 (Inkommande skr. 1926–27, KTA).

129. Brev fr. Grünewald t. Forsell, dat. Paris 15 dec. 1926 (Inkommande skr. 1926–27, KTA). En likartad om också inte fullt så differentierad kostymklassificering användes tydl. äv. i Sverige. I ett kostnadsförslag t. »Marionetterna» fr. A. Holms kostymatelier anges de dyraste dräkterna m. beteckn. »elegant», vilket torde motsvara franskans »riche» (P. Lindberg-saml. 6:B:2, DTM).

130. M. Pergaments recension införd i SvD 31 jan. 1927, T. Hedbergs i DN 30 jan. s. å.

131. K. Atterbergs recension införd i ST 30 jan. 1927. Det föregående citatet ur NDA 30 jan. s. å.

132. Brev fr. Kungl. Teatern t. musikförläggare Robert Forberg i Leipzig, dat. 14 okt. 1927 (Utgående skr., KTA). Jfr brev fr. Stravinskij t. operachefen, dat. Nice 16 april 1927, där han redogör för uppföranderättspraxis betr. »Eldfågeln» (Inkommande skr., KTA).

133. Rep. på »Peer Gynt» påbörjades i slutet av nov. o. pågick fram t. premiären, som inföll 21 jan. 1927, en vecka före »Pulcinella», »På Sicilien» o. »Eldfågeln» (Dagbok för scenmaskineriet 1926–28, KTA).

134. I brev, dat. Sthlm 21 nov. 1926, ber Molander Grünewald om ett samtal i ett ärende, som är »konfidentiellt» och »rent personligt tills vidare» (hos Iván Grünewald).

135. Samtliga scenbildsskisser är i sönerna Grünewalds ägo.

136. Akt- o. scenhänvisn. o. citat hänför sig t. den tryckta utgåvan av C. A. Hagbergs översättn., Lund 1918.

137. En uppställningsplan av en dekor är ung. detsamma som en scenplan men m. ofullständiga material- o. funktionsbeskrivn. Uppställningsplanerna t. »En midsommarnattsdröm» är f. n. deponerade i KTA. Fotografier av scenbilderna utan figurstaffage finns i Dramatens arkiv för dekorationsfoton (vol. VI), roll- o. spelbilder i DTM:s bildarkiv o. på Stadsmuseum.

138. Enl. Hodin (a. a., sid. 138) hade »reliefliknande blommor i olikfärgad gas» applicerats på slöjorna.

139. Det framgår av anteckn. i Molanders regiex. att scenväxlingarna gjordes som öppna changements, i några fall under mörkning. Molander använder själv beteckn. »Förvandling» från »Skog» till »Trolleriskog» (Dramatens pjäsbibl.).

140. Presscitaten är hämtade ur följande recensioner: A. Beijers i Sthlms Dagblad 29 april, E. Didrings i Scenen nr 10, E. Lindorms i Bonniers Veckotidning nr 20, E. Wettergrens i GHT 30 april o. A. Österlings i SvD 29 april, samtliga 1927.

141. Uppg. om Stockholms teatrar under 20-talet, deras repertoarpolitik, skådespelare m. m. kan hämtas ur Beijer, Agne: Svensk teater efter sekelskiftet från Stockholms horisont (ingår i Teater i Sverige sista 50 åren, Sthlm 1940).

142. Oscarsteaterns pjässaml. är donerad t. Dramaten men f. n. inte tillgänglig. Begagnat jämförande fotografiskt material ingår i DTM:s bildarkiv o. i Almberg & Preinitz' efterlämnade negativsaml. på Stadsmuseum.

143. Den här avb. tillhör Iván Grünewald, de övriga Björn Grünewald. Ett par målade vävbitar m. motiv fr. »Mikadon» i monumentalformat, trol. delar av originaldekoren, finns i Arkiv för dekorativ konst i Lund.

144. Här citerade eller refererade premiärrecensioner av »Mikadon» är följande: T. Hedbergs o.

W. Peterson-Bergers i DN, K. Asplunds i SvD, sign. J. D-n. i Social-Demokraten, samtliga 8 april 1925.

145. I DTM:s bildarkiv o. på Stadsmuseum.

146. Pressintervju m. John Brunius, där denne berättar om de två stora nyheterna efter Oscarsteaterns pågående ombyggnad, det plana scengolvet (i stället för det gängse sluttande) o. den byggda dekorationen (i stället för den på väv frammålade). Tidn.-art., dat. 16 juni 1926, i DTM:s klippsaml.

147. Enl. recension i Sthlms Dagblad 22 okt. 1926.

148. I Iván Grünewalds ägo.

149. Dekorskissen tillhör Iván Grünewald. Skissfotografiet finns i DTM:s bildarkiv liksom ett antal spelbilder fr. föreställn.

150. Citat ur Kjell Strömbergs recension i Sthlms Dagblad 2 nov. 1928. Det stämmer såtillvida som Grünewalds far tidvis varit antikvitetsuppköpare.

151. DN 2 nov. 1928. Ett undantag är Carl Laurin, som uppfattade dekoren såsom en sammanhängande realistisk miljö o. därför – utan att ta någon hänsyn t. förgrundens nordeuropeiska renässansgavlar – m. skärpa kritiserade skådespelets lokalisering t. Manhattan! (Från Stockholms teatrar, Ord och Bild 1929, sid. 124.)

152. Tillhör Björn Grünewald.

153. Grünewald ger själv en antydan om färgsättningen i en pressintervju inför premiären, publ. i NDA 8 febr. 1929.

154. Interiören hos Corvino beskrivs i en recension som »den mörka draperiscenen» (DN 23 febr. 1929), av Grünewald själv som en av »de två mellanscenerna . . . av svart, silver och grått» (jfr not 153), varför de på fotografiet mörkt enfärgade draperierna bör ha varit svarta eller möjligen mörkt grå.

155. Bo Bergmans premiärrecension införd i DN 23 febr. 1929, övriga citat ur SvD o. Social-Demokraten 23 febr. s. å.

156. Ur Grünewalds komm. t. nyuppsättn. i Kungl. Teaterns programblad t. »Simson och Delila», nov. 1929.

157. Brev fr. C. Saint-Saëns t. operachefen Riben, dat. Paris 29 juli 1921 (Inkommande skr. 1921–22, KTA). Saint-Saëns inleder dock brevet m. att tacka för den påkostade inramning Stockholmsoperan ägnat hans verk.

158. Citat ur odat. skrivelse (kopia) fr. Grünewald t. Sthlms Rådhusrätt (Inkommande skr. 1921–22, KTA).

159. Brev fr. operachefen Forsell t. Arthur Wolff vid Berliner Staatsoper, dat. Sthlm 3 juli 1929 (Utgående skr. 1929–30, KTA).

160. I Björn Grünewalds ägo.

161. Scenfoto, med o. utan figurstaffage, av denna dekor liksom av den nya scenbilden t. första akten finns i Operans bildarkiv (Tekn. kont.).

162. Ljustekniska tillägg m. m. framgår av belysn.-anteckn. i klaverutdrag t. »Simson och Delila» (Kungl. Teaterns musikbibl.).

163. Operans scenplaner, band nr 30 (Tekn. kont.).

164. I Björn Grünewalds ägo.

165. AB 5 dec. 1946.

166. Malmbergs översättn. är otryckt men finns i utskrift i Dramatens pjäsbibl. Molander kommenterade inför premiären sin textbearbetn. vid en presskonferens, ref. i DN 29 april 1930.

167. Samtliga i sönerna Grünewalds ägo. Hos Iván Grünewald finns dessutom ett aldrig förverkligat scenbildsutkast m. påskriften »afd. I: 3 hos Dori».

168. Bruket att göra scenmodeller, dvs. en exakt tredimensionell miniatyrkopia av en dekoration, är gammalt, tilltar under 1910- o. 20-talen men blir knappast regel förrän omkr. 1940. Vid det laget hade teaterdekorationerna blivit plastiska i sådan utsträckning att de äldre modellerna m. i papp urklippta delar – av typ Grünewalds »Oberon»-modell – inte längre var praktiskt användbara. Scenmodellen t. »Fiesco» blev dessbättre genomfotograferad, innan den förstördes (jfr Hodin, a. a., sid. 136). De enda komplett bevarade scenmodellerna av Grünewald hör t. uppsättn. av »De Udvalgte» för Det Kongelige i Köpenhamn (Arkiv för dekorativ konst i Lund).

169. Med några förkortn. anges scenbildernas namn enl. sin beteckn. i Dramatens programblad.

170. Skissen är reprod. i svart-vitt i Bjurström, a. a., sid. 103.

171. Uppställningsplanerna t. »Fiesco» är f. n. deponerade i KTA. Fotografier av samtliga scenbilder finns i Dramatens arkiv för dekorationsfoton (vol. VIII).

172. I DTM:s bildarkiv.

173. Se vidare Bergman, a. a., sid. 124 ff.

174. Sistnämnda komm. ur Scenen nr 10 1930, övriga citat rörande belysn. ur DN resp. SvD 4 maj 1930.

175. Presscitaten är hämtade ur följande recensioner: A. Beijers i GHT 5 maj, G. M. Bergmans En rolig klassikerföreställning i Scenen nr 10, T. Hedbergs i DN 4 maj, G. Johanssons i SvD 4 maj, C. Laurins i Ord och Bild (Från Stockholms Teatrar), G. M. Silfverstolpes i ST 4 maj, samtliga 1930.

176. Enl. Molanders egna anteckn. i regiex. t. »Fiesco» (Dramatens pjäsbibl.).

177. Redogörelse för Stockholmsutställningen 1930, sammanställd av Gregor Paulsson, Uppsala 1937 (bil. I).

178. Protokoll fr. sammanträdena m. Utskottet för fester och ceremonier 14 nov. 1928–15 jan. 1930 återfinns i P. Lindberg-saml. 2:A:3 (DTM).

179. Detta framgår av brev fr. Lindberg t. operachefen Forsell, dat. Sthlm 4 febr. 1930 (Inkommande skr. 1929–30, KTA).

180. Korrespondensen m. bl. a. Gregor Paulsson i P. Lindberg-saml. 2:A:1 (DTM). Lindberg ger själv en friserad version av händelseförloppet då han uppger, att utställningsledn. refuserade spelet hösten 1929. I april 1930 lät Lindberg, då chef för Radiotjänsts teateravd., ge Hjalmar Bergmans festspel i radio omarbetat t. hörspel av förf. (se Lindberg, Per: Bakom masker, Sthlm 1949, sid. 112 ff.).

181. Beskrivn. kompletterad m. uppg. ur art. 36 strålkastare mot festspelet, införd i ST 6 maj 1930.

182. Div. detaljuppg. rörande uppsättn. fr. en muntlig intervju m. Moses Pergament hösten 1971.

183. I Iván Grünewalds ägo.

184. »Kreislerbühne» betecknar en vertikalt uppbyggd scenbild i flera våningsplan m. möjligheter t. simultant spel i de olika etagen. Genom att modern belysningsteknik tillät punktvis ljussättning av ett spelrum i taget utvecklades scenbildstypen på 1920-talet t. ett tacksamt instrument för filmatiskt snabba o. rytmiska bildväxlingar. Se Bergman, a. a., sid. 451.

185. Rörlig film i scenbilden o. som scenbild introducerades i Berlin av den tyske regissören Erwin Piscator, f. f. g. som komplement t. dekoren för dennes politiska revy »Trotz alledem» 1925 på Grosses Schauspielhaus (se Mildenberger, Marianne: Film und Projektion auf der Bühne, Emsdetten 1961, sid. 151 ff.).

186. Citaten hämtade ur Gösta M. Bergmans recension i Scenen nr 15–16 1930.

187. Detta framgår bl. a. av att Grünewald som ersättning erhöll 35 000 kr. allt i ett, med vilken summa han själv fick bekosta text- o. regiarvoden, dekorativ utstyrsel m. m. (Avtal rörande festspelet 1930 i P. Lindberg-saml. 2:A:2, DTM).

188. Måttuppg. o. andra tekniska uppg. ur Byggnadsbeskrivning för Festspelet »Stjärnan i triangeln» (hos Iván Grünewald).

189. Dessa »Nebelbilder» eller »dissolving views» åstadkoms vanligen genom två mot samma punkt på fonden riktade projektionsapparater, vilkas olika bilder genom gradvis ökning resp. avbländning »går över» i varandra (Mildenberger, a. a., sid. 43). I det aktuella fallet användes endast en projektionsapparat, en s. k. Doppelwerfer m. dubbla objektiv (jfr not 188).

190. Tydl. hade man planerat rörliga filmbilder men inte räknat m. de tekniska problem o. framför allt höga kostnader som var förenade m. framställn. av tecknad film *i färg*. Enl. brev fr. Molander t. Grünewald, dat. Sthlm 14 jan. 1930 (hos Iván Grünewald). Molander föreslår här alternativt »ofärgad, tecknad film och skärmen fläckvis belyst med färgade strålkastare» eller »snabbt växlande, stillastående, kolorerade bilder».

191. Samtliga kända skisser o. bevarade projektionsglas är i sönerna Grünewalds ägo. Iván Grünewald, som assisterade sin far under arbetet, har påpekat att somliga skisser kan vara utförda av honom själv o. sedan överarbetade av fadern.

192. Citat ur förhandsintervju, publ. i ST 30 juli 1930.

193. I en recension, sign. Per Lindberg, nämns »några små kiosker, som inbäras på scenen» o. »sammanställandet av sex geometriska sättstycken som illustration till formens makt att sig förnya» (ST 24 aug. 1930).

194. Sammanställn. av spelets olika ingredienser t. en rekonstr. av föreställningen har gjorts m. ledn. av bevarade anteckn. hos Iván Grünewald, dels i ett interfolierat textex. (motsv. ung. inspicientex.), dels på lösa blad m. inklistrade fotografier av projektionsskisserna. De finstilta avsnitten är B. Malmbergs av Gabriel Alw reciterade text. Beskrivn. är kompletterad m. ett par citat ur Gotthard Johanssons recension i SvD 24 aug. 1930.

195. Här fattas trol. ett kortare textavsnitt.

196. Citaten är hämtade ur följande recensioner: G. M. Bergmans i Scenen nr 17 1930, G. Johanssons i SvD 24 aug. o. P. Lindbergs i ST 24 aug. s. å.

197. Om bakgrunden t. Kandinskys teorier m. m., se Bergman, a. a., sid. 455 ff.

198. SvD 30 aug. 1930.

199. Bil. t. protokoll fr. sammanträdet m. Utskottet för fester och ceremonier 15 jan. 1930 (P. Lindberg-saml. 2:A:3, DTM).

Bildspråk och arbetsmetoder

200. Tillhör Iván Grünewald.

201. Tillhör Björn Grünewald.

202. Större delen av skissmaterialet är i sönerna Grünewalds ägo (jfr not 168).

203. Scenbildsskisserna tillhör Nat.mus.

204. Skissmaterialet t. »Judith» o. »Lycksalighetens ö» tillhör Kungl. Teatern, enstaka utkast o. kostymskisser t. den senare finns hos sönerna Grünewald och på DTM. Till »Gilgamesj» har inget material kunnat spåras; enl. uppg. fr. Operans f. d. presschef, Valter Valentin, har det funnits en ofullbordad plastisk scenmodell.

205. I samb. m. den efterföljande processen androg Grünewald bl. a. det tidsmässigt utdragna arbetet m. skisserna som skäl för sitt honorarsanspråk (jfr not 158).

206. Ur Per Lindbergs anteckn. t. memoarbok resp. historik över Lorensbergsteatern (P. Lindberg-saml. 6:A:2–3, DTM).

207. Rajput, sammanfattande benämning på nordvästindiskt miniatyrmåleri ca 1500–1800, betecknar en höjdpunkt inom hinduisk bildkonst. Miniatyrerna, som ofta inramas av breda bårder m. vegetativ ornamentik, utmärks av starkt poetisk grundstämning o. linjerytmisk personteckning. I sin senare fas uppvisar Rajput, bl. a. i perspektivskildringen, viss influens fr. europeiskt måleri.

208. Intervjuutt. i DN 20 jan. 1921.

209. Perrot, Georges o. Chipiez, Charles: L'Histoire de l'Art dans l'Antiquité, Paris 1882–1914, vol. III, sid 569. I samma vol. återfinns nämnda skulpturer o. reliefer (fig. 48, 284 o. 386), i vol. II en avtecknad tjurmänniskoskulptur (pl. IX) o. i vol. V Chipiez' palatsrekonstr. (pl. VIII).

210. Avb. i Contenau, Georges: La civilisation phénicienne, Paris 1926, fig. 91.

211. Muntlig uppg. fr. Harald André.

212. Se Bieber, Margarete: The History of the Greek and Roman Theatre, Princeton 1961, sid. 227 ff. Åsikterna om huruvida de pompejanska väggmåln. återger teaterarkitektur går dock bland forskarna starkt isär.

213. I Grünewalds efterlämnade bibliotek finns åtskilliga nummer av den franska teatertidskriften Comœdia Illustré innehållande kostymteckn. av Bakst, bl. a. specialnr Les Ballets Russes fr. 1910, 1912 o. 1914.

214. Muntlig intervju våren 1974 m. Hilding Rosenberg, som Grünewald samarbetade med 1926 för »Marionetterna» o. 1945 för »Lycksalighetens ö». Jfr not 182.

215. Brev fr. André t. dåvarande operachefen Riben, dat. Paris 14 juli 1922 (Inkommande skr. 1921–22, KTA).

216. Dagbok för scenmaskineriet 1926–28 (KTA).

217. Radioföredraget Kolorismen fr. 1944 ingår i Isaac har ordet, Sthlm 1959, sid. 91 ff.

218. Intervjuutt. i Scenen nr 4 1921.

219. Avb. i Hodin, a. a., bild 172.

220. Se Hodin, a. a., sid. 183 ff. o. bilderna 145–46 o. 148.

221. Partiellt citerad i Hodin, a. a., sid. 177 ff.

222. Den åsyftade kostymskissen är reprod. i Hodin, a. a., bild 160.

223. Skisser o. kartonger t. monumentalarb. har av Grünewalds dödsbo donerats t. Arkiv för dekorativ konst i Lund.

224. Detta har bekräftats av Grünewalds f. d. elev, konstnären Göran Brunius, som på 30-talet assisterade honom i teaterarbetet.

225. DN 20 jan. 1921. Citatet är här återgivet i sin helhet å sid. 33.

Från fauvism till orfism

226. Se Nationalmusei utställn.-kat. Den unga expressionismen, Sthlm 1944, sid. 22.

227. Ingår i Isaac har ordet, Sthlm 1959, sid. 23 ff.

228. Hodin, a. a., sid. 98.

229. Se illustr. i Hodin, a. a., bilderna 36, 40, 66 o. 75.

230. Publ. i Tidskrift för konstvetenskap, Sthlm 1947, sid. 187 ff.

231. Två av dessa tillhör Iván Grünewald, ett Björn Grünewald.

232. Tillhör Björn Grünewald.

233. Se illustr. i Hodin, a. a., bilderna 53 o. 90.

234. Se recensioner i SvD o. DN 29 jan. 1921. Det är ett känt faktum att regissör André ville hålla ljusstyrkan på scenen nere; han lär själv ha talat om »svart ljus»!

235. Citaten ur recensioner i nedanstående tidn.: SvD 8 april 1925, GHT 24 okt. 1925, SvD 30 jan. 1927, NDA 30 jan. o. SvD 29 april s. å.

236. Belysn.-anteckn. fr. 1927 ur klaverutdrag t. »Pulcinella» (Kungl. Teaterns musikbibl.). Jfr not 28.

237. Se illustr. i Hodin, a. a., bilderna 44, 45, 52, 56, 59, 63 o. 95.

238. Grünewald, Isaac: Matisse och expressionismen, Sthlm 1944, sid. 197.

239. »Picasso och Braque . . . reducerade alla element i både figurer, landskap och stillebensföremål till närmast motsvarande rent geometriska former. Det blev så småningom en alltför generell schematisering, som utestängde all individualisering och finare karakterisering. Det blev en inhuman konstart.» Ur Grünewald, Isaac: Matisse och expressionismen, Sthlm 1944, sid. 176. Jfr art. Cézannes budskap (ingår i Isaac har ordet, Sthlm 1959, sid. 107 ff.).

240. Citat ur Den nya renässansen inom konsten (jfr not 227).

241. Se illustr. i Hodin, a. a., bilderna 32, 103 o. 122. Inslaget av orfism i kartongen för M/S Stockholm har tidigare påpekats av Gunnar Brå-hammar i kat. t. Arkivmuseets i Lund sommarutställn. 1973.

242. Se Hoog, Michel: Robert et Sonia Delaunay, sid. 156 (Inventaire des collections publiques françaises 15, Paris 1967).

243. Något av detta framskymtar redan i en intervju 1921, publ. i Scenen i febr. s. å. Iván Grünewald har bekräftat att förändringar – t. ex. i ljussättningen – vilka ibland företogs utan Grünewalds vetskap, när föreställningen gått ett tag, var ett återkommande irritationsmoment.

Kontakten med kontinental teater

244. Bergman, a. a., sid. 544 o. Bjurström, a. a., sid. 95. De senaste eftersägarna i denna tradition är P. G. Engel o. Leif Janzon i Sju decennier, Sthlm 1974, sid. 51.

245. Moussinacs art. fr. 1922 är partiellt citerad i Warnod, André: Grünewald, l'homme et l'œuvre, Paris 1928, sid. 17–18. Se äv. Hodin, a. a., sid. 142.

246. Jfr K. Atterbergs el. H. Hedemann-Gades premiärrecension i ST resp. SvD 29 jan. 1921.

247. En kronologisk uppställn. över Ryska Balettens föreställn. o. medverkande konstnärer återfinns i Grigoriev, Sergej: The Diaghilev Ballet 1909–29, London 1953, sid. 263 ff. För bildmaterial hänvisas t. Propert, a. a., o. t. Gontcharova, N. o. Larionov, M.: Les Ballets Russes, Belvès 1955.

248. Jean Cocteaus balett »Romeo och Julia» i Hugos scenografi gavs av det exklusiva franska balettsällskapet Soirées de Paris, grundat av Cocteau 1923 efter mönster av Ryska Baletten. Se Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas vol. IX, Salzburg 1970, sid. 186 ff.

249. Grigoriev, a. a., sid. 121.

250. Macgowan, Kenneth: Continental Stagecraft, London 1923, sid. 122 ff.

251. Se Bergman, a. a., sid. 433.

252. Uppg. fr. Iván Grünewald.

253. Molander, Olof: Detta är jag . . ., Sthlm 1961, sid. 146. Intressant nog har doktor Stig Torsslow berättat att han i sitt ex. av Towards a New Theatre, tidigare tillhörigt Molander, funnit tre lösa blad m. scenplaner t. »Fiesco» 1930.

254. »La mise en scène, à notre avis peut être réaliste, fantaisiste, symbolique ou synthétique, comporter des éléments plastiques ou peints . . . Le décor devra être exécuté, non comme l'agrandissement d'un tableau destiné à figurer dans une galerie mais comme une œuvre décorative». Ur Rouché, Jacques: L'Art théâtral moderne, Paris 1924, sid. 6 o. 12. Se äv. Encyclopédie du théâtre contemporain vol. I (utg. Gilles Quéant), Paris 1957, sid. 173 ff.

255. I översättn. ung.: »Jag har gjort ett palats av målad väv, och jag har utfört det så att man inte skall kunna misstaga sig på min avsikt, nämligen att det skall synas att det verkligen består av väv och måleri.» Ur Moussinac, Léon: La décoration théâtrale, Paris 1922, sid. 67.

256. Bergman, a. a., sid. 199–200.

257. Lindberg, Per: Kring ridån, Sthlm 1932, sid. 243. Ett representativt bildurval fr. Dullins uppsättn. återfinns i Encyclopédie du théâtre contemporain vol. II, Paris 1959, sid. 47 ff.

258. Mildenberger, a. a., sid. 144.

259. Utställn.-kat. Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Wien 1924 o. Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg 1927.

260. Det mest uttömmande verket är Wingler, Hans: Das Bauhaus 1919–33, Bramsche 1968, där de olika teaterexperimenten behandlas kronologiskt. De i detta sammanhang viktigaste illustr. återfinns sid. 352 o. 446–56.

261. Ur manuskript av Schlemmer fr. 1926, publ. i utställn.-kat. Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne, sid. 16 (Kunstgewerbemuseum, Zürich 1961).

262. Wingler, a. a., sid. 165.

263. Wingler, a. a., sid. 96 ff.

264. Brev fr. Olof Molander t. Grünewald, dat. 31 dec. 1929, där han tackar för »kontrollbesöket i Berlin» (i Iván Grünewalds ägo).

265. Akvarellen »Football» är ursprungl. inte en teaterskiss, men en balett m. samma namn planerades för Ryska Balettens räkning 1918 av Léonide Massine o. Robert Delaunay. Skissen är reprod. i Delaunay, R.: Du Cubisme à l'Art abstrait, Paris 1957, fig. 7.

266. Rischbieter, Henning o. Storch, Wolfgang: Bühne und Bildende Kunst im XX. Jahrhundert, Hannover 1968, sid. 106.

267. Se illustr. i utställn.-kat. Svenska Baletten 1920–1925 (Moderna museet, Sthlm 1969).

268. Rolf de Marés Svenska Balett (utg. Bengt Häger), Sthlm 1947, sid. 85 o. 99.

Teori och estetik

269. Muntlig uppg. av Harald André. Flera skriftliga komm. av Per Lindberg antyder detsamma (jfr not 206).

270. Citat ur art. Dekorativ logik eller logiska dekorationer, publ. i Scenen nr 6 1923 (ingår i Isaac har ordet, Sthlm 1959, sid. 45 ff.).

271. Utt. i DN 13 dec. 1924. Diskussionen gällde tydligtvis andra aktens femte scenbild, »Stormen» (jfr sid. 69).

272. Intervjuutt. i ST 11 sept. 1926.

273. Intervjuutt. i NDA 8 febr. 1929.

274. Hodin, a. a., sid. 119.

275. När inget annat anges är citaten hämtade ur Grünewalds inlaga t. Rådhusrätten (jfr not 158).

276. Scenen nr 4 1921.

277. Brev fr. Grünewald t. Lindberg, dat. Paris 8 juli 1927 (KB).

278. Hodin, a. a., sid. 120.

279. Ur Per Lindbergs anteckn. t. teaterföredrag på Sthlms Högskola i dec. 1924 (P. Lindberg-saml. 6:C:4, DTM).

280. »Så går ridån ned och när den ånyo hissas upp har himlens blå plötsligt dolts av väldiga molnmassor. Det är ett åskväder som stiger upp över horisonten och tornar upp sig mot zenith i väldiga ulltappar. Här förbluffas man om möjligt ännu mer över illusionen. Aldrig har man förr skådat naturen så lyckligt överflyttad till scenen som här... » Utdrag ur recension i SvD 22 sept. 1920 av »Myrtokle», varmed Operans rundhorisont f. f. g. prövades. Detta var fyra mån. före »Simson och Delila»-premiären.

281. Utt. i Scenen nr 4 1921.

282. Hodin, a. a., sid. 120.

283. Intervjuutt. i DN 13 dec. 1924.

284. Hodin, a. a., sid. 120.

285. Grünewald är här inkonsekvent när han samtidigt hänvisar t. arbetets tidsutdräkt. Jfr Bjurström, a. a., sid. 97.

286. Scenen nr 4 1921.

287. Hodin, a. a., sid. 115 ff.

288. Hodin, a. a., sid. 119.

Summary

The numbers in parentheses refer to the illustrations; arabic numerals to black-and-white, roman to colour plates.

The title of the thesis is *Isaac Grünewalds scenografi 1920–1930—Vision och verklighet* (Isaac Grünewald as Theatre Decorator 1920–1930—Vision and Reality). Isaac Grünewald, artist, born 1889, during the 1910's the leading Swedish protagonist of expressionist painting emanating from the school of Matisse, left, at his death in 1946, a both quantitatively and qualitatively important production of stage scenery and costumes, to which much less attention has been paid than to his easel and monumental works. Work for the stage is of a transient nature, it lives its life in relation to a contemporary audience, and critics, is then packed away, perhaps to be used once or twice again, and finally scrapped. For posterity there remain the sketches for the sets and costumes as evidence of the original artistic ambition, the most important—sometimes the only—preserved corner-stone of a demolished romantic creation. Grünewald's sketches for the theatre made in the 1920's, now to be found mainly in three collections, those of his two sons, Iván Grünewald and Björn Grünewald, and in the Drottningholm Theatre Museum, Stockholm, form, naturally, the basis of the present work.

The disposition of the thesis is indicated in the title, where "vision" refers to the artist-designer's conception, and "reality" to the final production—often full of compromises. Much space has therefore been devoted to analyses of the causes of this discrepancy. Unlike an oil-painting, in which the artist's vision passes directly from the canvas to the viewer, and for which the artist is usually solely responsible, the scenic realization of an idea is a many-sided and complicated process and the final product is, invariably, the result of collaboration. For each production, therefore, a description is given—as far as the material permits—of the path of the artistic conception from drama to public, that is to say, the whole process of creation from the artist's confrontation with the text, collaboration with the producer and the latter's influence, if any, on the artist's designs and, by way of the realization of the sketches, to the reaction of the press to the finished performance. The sketch is regarded as a link in this process, the set as the final work of art, which reaches the public. In addition to Grünewald's sketches, use has been made of primary material from the Opera, the Dramatic Theatre and the Royal Theatre Archives, such as set plans, lists of decorations and costumes, producers' and managers' copies of texts and excerpts from piano scores, lighting instructions and so on, as well as photographic material such as stage photographs, part and acting situations.

The first part of the thesis treats of Grünewald's work for the theatre chronologically in accordance with the principles mentioned above, while in the second part the artist's vernacular and methods of work, continental patterns and stage theoretical statements are discussed, as well as his stylistic development as manifested in his sketches. For several reasons, the account has been restricted to the period 1920–30, Grünewald's "heroic" decade, when he was most active in the theatre.

The first chapter, *Reteatralisera teatern!* (Re-theatricalize the Theatre!), outlines the background of the development of the modern art of the stage, the significance of techniques in counteracting the illusional art of the theatre of the nineteenth century, the revolutionary conceptions of Adolphe Appia and Gordon Craig in plastic and abstract volumes (1, 2) and the conquest of the stage by the modern art of Diaghilev and the Russian Ballet (3, 7). Apart from the Lorensberg Theatre at Gothenburg, experience of expressionist theatre in Sweden was long confined to foreign visiting companies, above all Max Reinhardt's. It was not until about 1918 that an opinion contrary to naturalistic productions appeared, which gradually led to the engagement of so-called free artists as set and costume designers.

Grünewald's first task for the theatre, the musical pantomime, *The God and the Bayadère*, 1920, for the Stockholm Opera, was never realized on the stage. The fragmentary sketches may be characterized as a collection of studies, coloristically bold, but only moderately stylized (8). His career for the stage began with Saint-Saëns' *Samson and Delilah*, 1921, the first expressionist opera production in Sweden. The work had been revised by the producer, Harald André, from four to eleven tableaux, in which Grünewald could, in formal expressive stylization, develop a coloristic programme from the cold blue market square of the first tableau (I) to the intensive red forest of pillars in the final scene (II). Among the many sketches are, from the aspects of form and colour, also ascetic ones (12), and architectonically designed costumes contrast with soft and sensual ones (9, 13). André, who himself was financially involved in the presentation of the new stage techniques, introduced the cyclorama and up-to-date projectors, which Grünewald used for the dramatic storm in the second act, and advanced lighting apparatus, by which the scenes could be further varied coloristically. Due to technical and practical problems the discrepancy between the artist's vision and reality was sometimes great; the most successful set was Delilah's garden, with its unconventionally conceived velvet vegetation (15), while the great temple set of the finale was least successful (17). This great public and box-office success had a scandalous aftermath, when the question of Grünewald's fee was taken into court, from Grünewald's point of view mainly to uphold the exceptional position of a free artist. In the same year he designed the sets for a Swedish production of Shakespeare's *The Tempest* for a touring company. Most of these sketches are now lost; the designs were an attempt to repeat the success of *Samson and Delilah* by similar means but under less favourable conditions, and the artistic programme could not be reduced to satisfy the scope and resources of

provincial theatres. Early in 1922 he designed sets and costumes for a French satire, *Deo Ignoto,* at an art gallery in Paris (33).

Collaboration with Per Lindberg, a producer, was begun with Kalidasa's Indian drama *Sakuntala,* planned for the Lorensberg Theatre at Gothenburg in 1922 but not realized. In the sketches, Grünewald succeeded in striking the right poetic note of the play, by resorting to the art of oriental miniatures (18, 21). The intimacy of the sketches was intended to correspond to the dreamy, flowing rhythm of the drama, without curtains, with a complicated system of mobile flats and veils, and the epic character was further emphasized by the "picture frames" of the sets (19). In 1926 Grünewald was given the task of designing the costumes for Lindberg's production of Shakespeare's *Antony and Cleopatra,* the inauguration production for the stage activities modelled on Reinhardt's "people's theatre" organized in the then new Stockholm Concert Hall. Grünewald illustrated the conflict of the drama and the characters of the persons in colour symbolism: Julius Caesar's Romans had costumes in blue shades in combination with black and silver, Mark Antony's followers were dressed in cerise, red, white and gold, Cleopatra's court in different shades of yellow and orange (VII A–C). Stylistically he was allied to the classical sixteenth century master Primaticcio (36)—a synthesis of the subject and of the time when the drama was written —and the magnificent costumes, made in France, were in good harmony with the existing classical stage architecture in the Concert Hall (35). The same year, Grünewald designed an independent decoration for the podium, for Benavente's *The Marionettes,* a simultaneous set in the medieval tradition but ultramodernistic in execution (38). The idea was Lindberg's, while Grünewald was responsible for the playfully naive stylization, which, in the costume sketches, corresponds to an extreme stereotyping of the commedia dell'arte figures. One bright thought was the puppet strings from the "houses". Their purpose was both associative and decorative. Grünewald's third contribution to the Concert Hall stage was Aristophanes' comedy *The Birds,* in 1928, produced by Olof Molander. The sketch for the arcadian set (39) was only distantly related to the final scenery, which, with its revue-like character, was in keeping with Gullberg-Harrie's contemporary, skittish translation. Among the sketches for the costumes are witty contemporary caricatures and also pure bird studies, which Grünewald later used as a basis for characterizations of types (41).

Grünewald's quantitatively greatest task was Weber's *Oberon*. It was planned as a festival performance for the 150th anniversary of the Stockholm Opera (founded 1773), but was not produced until the autumn of 1925. The artist has described how he endeavoured to follow, in form and colour, the changes in the music, and the sketches reveal the greatest possible variation in style (IV–VI). The sequence of eighteen scenes were originally intended for the rapid *changements à vue* of the coulisse theatre and gave rise to great technical problems, and the solutions were not always congruent with the aery visions of the fairy-tale. The wonderful costume sketches (23, 30), later realized

in Germany, often became more 1920's style than fantastic (32). Grünewald's sketch-book for *Oberon* is still in existence, and shows, however, that the original plan, which was abandoned partly owing to the resignation of the producer, André, was different. Also at the Stockholm Opera, in 1927, a full programme of three productions was given, combined by Grünewald to make a coloristic triad: Stravinsky–Pergolesi's ballet, *Pulcinella,* in black, white, silver (42), Mascagni's *Cavalleria Rusticana* in mainly blood-red (IX), and Stravinsky's ballet *The Firebird* with blue as the dominant colour (44). A consistent cubism can be discerned, most clearly in the *Pulcinella* sketches, which were transferred to stage dimensions uncommonly successfully. The *Firebird* material shows clearly how Grünewald already in the sketches planned the coloured and colour-transforming stage lighting (45). *Samson and Delilah* was re-staged in 1929 with newly-designed sets for the first and third acts, in both sketches and stage photographs perhaps somewhat duller than in the 1921 version, but representative of Grünewald's style during the late 1920's (56).

The operetta *The Mikado* at the Oscar Theatre in Stockholm in 1925 was a decorative japonaiserie (50), some costume sketches being direct pastiches (51). During the late 1920's, when the Oscar Theatre had a more serious repertoire, Grünewald had three assignments: Andrejev's *He Who Gets Slapped* (52), with the artist's most realistic set, rather different from the original sketch, Hjalmar Bergman's *The Rabble,* where the author's stage direction, "a northern European port at the present time", caused Grünewald to locate the action to Hamburg, with the silhouette of the famous *Chilehaus* in the background (54), and Ben Jonson's *Volpone,* revised by Stefan Zweig. The photograph of the stage model (55) shows a plastically formal set with a view of Venice, while the interior scenes were performed against splendidly patterned hangings.

In collaboration with Molander, Grünewald designed two performances for the Dramatic Theatre in Stockholm. The main sets in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (1927) were a palace interior (46) and a forest. Grünewald's treatment of the forest can be followed in the sketches from a picturesque version in pastel shades (VIII) to a final, less lyrical but more rational solution (49): a uniformly coloured, plastic decoration, which could be varied by turning and moving the spiral mound, and by lowering veils. In 1930, Schiller's *Fiesco* was produced at the inauguration of the revolving stage at the Dramatic Theatre. The unusually faithful agreement between the stage photographs and the sketches (62, X) suggests that the latter were made after the decorations had been completed. By small means Grünewald varied the environments architectonically, thereby creating a person-characterizing scenographical *architecture parlante.* The severe style and harsh contrasts of the sketches correspond in the costumes to the distinct contours of the linear figures, sometimes reminiscent of playing cards (61).

In the same year, Grünewald designed two scenographically experimental festival performances for the functionalist Stockholm Exhibition, both for

outdoor use. For Sigfrid Siwertz's *The Big Building,* a satire on optimistic faith in technology and progress, a vertical façade construction had been erected with various advertisements, one of them a screen for film shows (64). The discrepancy between the sketch and the set, and the extreme lack of imagination in the execution suggest that Grünewald's contribution was restricted in the final stages. On the other hand, he had most of the artistic responsibility for the interesting production *The Star in the Triangle,* in which the decoration consisted solely of variable picture projections behind the ballet dancing on a platform in costumes designed as, among other things, geometrical volumes (71). The performance was accompanied by music from well-known operas and symphonies, and Bertil Malmberg's text, recited through loudspeakers, described symbolically the history of human achievement from prehistoric (66) to modern times; the Star or God's Eye (69) was the constellation of Cézanne's basic elements on the triangular screen. The qualitatively and stylistically very uneven sketches include also abstract motifs (70).

In the first chapter of the second part of the thesis, *Bildspråk och arbetsmetoder* (Artistic Vernacular and Methods of Work), an attempt is made, on the basis of two preserved "work books" containing drafts and notes (72, 73), to reconstruct Grünewald's methods of tackling scenographical problems. It is obvious that he started from the scenario and that he usually worked from a tactile delineation of the form towards surfaces and decorative stylization (10,11). On stylistic grounds, some unattributed decoration sketches have been classed as early designs for *Samson and Delilah* (74), *Pulcinella* (75) and *Fiesco* (76). Grünewald often took ideas for details of decorations and costumes from works of art; less frequently he used them as direct patterns (79, 14), but usually as sources of inspiration (77, 22). Unlike naturalistic stage decoration, in which the greatest possible ethnographic exactness is aimed at, Grünewald's choice of patterns is very free, primarily artistically and aesthetically conditioned, and their use unprejudiced. No far-reaching conclusions can be drawn regarding the significance of the music for his designs for operas and ballets; Grünewald, who was very musical, has himself, with reference to Kandinsky, rejected the possibility of achieving graphic parallels to musical abstractions. In only one case, *The Cavern of the Winds* in *Oberon,* can the composition with any justification be interpreted as a visual equivalent to the intensively mobile music (IV).

Under the heading *Motiv och symboler* (Motifs and Symbols) are treated frequently recurring motifs in the sketches, such as Pegasus, the globe (III, 82) and the rainbow (34), of which the last-named has been interpreted as a dream symbol. Of these only the globe can be regarded as a specific theatre motif, while the others occur also in Grünewald's monumental works (83). An analysis is also made here of the symbolical artistic programme in *Samson and Delilah,* related in content, the use of formal and coloristic contrast effects and symbolical colours. During the 1920's there was—quite apart from stylistic aspects—a shift towards greater simplicity in Grünewald's execution of the sketches and their artistic evolution, a trend that has been interpreted as

evidence of greater stage routine but also as a sign of growing "theatre weariness". At the same time as Grünewald simplified his sketches, stylistic and technical development caught up with him—the gap between vision and reality became narrower.

Från fauvism till orfism (From Fauvism to Orphism) is a style-analytical chapter, consideration being paid to continental artistic trends. Analogous with the general development, Grünewald moved from expressionism towards classicism, also in his work for the theatre. The Fauvistic conception of composition and spectral colour treatment dominate the earlier decoration and costume sketches, in which Matisse's rhythmics (13, 33) and Dufy's manner (I) can be recognized, but also the dynamic lines in the later drawings of Ernst Josephson, whom Grünewald admired greatly (9, 48). Grünewald's interest in stage lighting and the strong illumination he is known to have striven for to emphasize the luminosity of the colours are considered to be an endeavour to transfer one of the basic principles of Fauvistic painting to the stage. His early interest in volume (12) increased during the 1920's and culminated with the *Fiesco* sketches in a cool classicism, which, with its surrealistic overtones, may be compared with Italian *pittura metafisica* (85, 60). In spite of theoretical opposition to cubism, Grünewald was constantly under its influence; while working on *Samson and Delilah* he was influenced by the painting of the Séction d'Or group (86, 10), in *Pulcinella* by Picasso's synthetic cubism (88, 42), and there are superficial formal connections with futurism, too (87, IV), and with the Delaunays' orphistic works (89, 69). Grünewald was seldom or never stylistically avant-garde, but it is remarkable how much more stylistic boldness he revealed in his theatre work than in his easel art.

The chapter *Kontakten med kontinental teater* (Contacts with the Continental Theatre) deals with Grünewald's relation to contemporary scenic design. During the whole of the 1920's he was living in Paris, and was obviously greatly influenced by French scenography; for example by the demonstratively theatrical character of Picasso's (90, 91), Jean Hugo's (92) and Charles Guérin's (96) stage decorations, and to some extent also by the younger members of the Russian Ballet (3), while the supposed influence of Bakst is restricted to the fantasy–orientalism in and the mere execution of the costume sketches (4, 14). By way of the producers Harald André and Per Lindberg who were trained in Germany, Grünewald came into contact with the ideas of Reinhardt, discernable in the lighting of *Samson and Delilah* (12): the design of some of the decorations for *Sakuntala* (19) and *Oberon* (29) and the simultaneous scenic solution in *The Marionettes* (93, 38); later Grünewald used independently what he had learnt from his producers. Through Olof Molander he got in touch with Gordon Craig, whose constellations of stairs, columns and hangings (2) re-appear in the *Fiesco* material (57), as well as the height format unusual in set sketches, but typical of Craig (95, 60). In Grünewald's decorations for the Stockholm Exhibition are even traces of the radical experimental theatre of the

1920's: the verticality and commenting character and film from Piscator's productions (98, 64), the combination of (abstract) projected scenery, music and rhythmical movement and the geometrization of the human body from the Bauhaus Theatre (100, 68), as well as architectonic details from Russian constructivism (5, 67). During the increasing international exchange of ideas in the 1920's, Grünewald noted intuitively important innovations which he later introduced into Sweden.

Finally, statements by Grünewald have been collected and commented upon, and these, taken together, form a code of theatre aesthetics. His aim was the purely artistic, nonrealistic decoration, but he rejected, for example, the far-reaching scenic simplification which he claimed gives the audience a feeling of uncertainty instead of "spiritual recreation and . . . stimulating relaxation". A fundamental point is his view of the role of the theatre decorator as the playwright's co-worker—not illustrator—which demands respect for the integrity of the artist, and at the same time demands of the latter the greatest responsibility and discipline in his work.

Källförteckning

Under Litteratur har upptagits i avhandlingen kommenterade eller refererade verk. Uppgifter om opublicerade brev, recensioner i dagspress samt muntliga intervjuer ges endast under respektive not.

Litteratur

Alexandre, Arsène: L'Art décoratif de Léon Bakst, Paris 1913.

Andrejev, Leonid: Han som får örfilarna (översättn. Rudolph Wendbladh), Sthlm 1926.

Appia, Adolphe: Die Musik und die Inscenierung, München 1899.

Aristofanes: Fåglarna (översättn. Ivar Harrie o. Hjalmar Gullberg), Sthlm 1928.

Art et Décoration 1920 (fr. tidskrift).

Bablet, Denis: Esthéthique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914, Paris 1965.

Beaumont, Cyril: Ballet Design Past and Present, London 1946.

Beijer, Agne: Svensk teater efter sekelskiftet från Stockholms horisont (ingår i Teater i Sverige sista 50 åren), Sthlm 1940.

Benavente, Jacinto: De skapade intressena (översättn. K. A. Hagberg), Sthlm 1922.

Bergman, Gösta M.: Den moderna teaterns genombrott 1890–1925, Sthlm 1965.

Bergman, Hjalmar: Patrasket, Sthlm 1928.

Bieber, Margarete: The History of the Greek and Roman Theatre, Princeton 1951.

Bjurström, Per: Teaterdekoration i Sverige, Sthlm 1964.

Blomquist, Allen Palmer: The scenic Designs of Isaac Grünewald, Univ. of Minnesota, Minneapolis 1967 (stencil).

Broberg, Gunnar: Den moderna scenens belysningssystem och maskinella anordningar. Svenska Teaterförbundets medlemsblad sept.–okt. 1921.

Broberg, Gunnar o. Hedvall, Yngve: En modern teaters tekniska resurser, Sthlm 1927.

Bruni, Claudio: Catalogo generale Giorgio de Chirico vol. I, Milano 1971.

Carter, Huntly: The new Spirit in the European Theatre 1914–24, London 1925.

Comœdia Illustré (fr. tidskrift), årg. 1910, 1912 o. 1914.

Contenau, Georges: La civilisation phénicienne, Paris 1926.

Coomaraswamy, Ananda: Rajput Painting vol. I–II, Oxford 1916.

Craig, Gordon: On the Art of the Theatre, London 1911.

Craig, Gordon: Towards a New Theatre, London 1913.

Craig, Gordon: The Theatre Advancing, Boston 1919.

Curtius, Ludwig: Die Wandmalerei Pompejis, Leipzig 1929.

Décugis, Nicole o. Reymond, Suzanne: Le décor de théâtre en France, Paris 1953.

Delaunay, Robert: Du Cubisme à l'Art abstrait (utg. Pierre Francastel), Paris 1957.

En bok om Per Lindberg, Sthlm 1944.

Engel, P. G. o. Janzon, Leif: Sju decennier, Sthlm 1974.

Fuchs, Georg: Die Revolution des Theaters, München 1909.

Fuerst, Walter René o. Hume, Samuel: Twentieth-Century Stage Decoration vol. I–II, New York 1967 (2nd ed.)

Gontcharova, Nathalia o. Larionov, Michail: Les Ballets Russes, Belvès 1955.

Grigoriev, Sergej: The Diaghilev Ballet 1909–29, London 1953.

Grünewald, Isaac: Matisse och expressionismen, Sthlm 1944.

Grünewald, Isaac: Isaac har ordet (Föredrag och uppsatser sammanställda av Karl Axel Arvidsson), Sthlm 1959.

Hodin, Josef P.: Isaac Grünewald, Sthlm 1949.

Holmér, Folke: Det sjungande trädet. Tidskrift för konstvetenskap, Sthlm 1947.

Hoog, Michel: Robert et Sonia Delaunay (Inventaire des collections publiques françaises 15), Paris 1967.

Häger, Bengt (utg.): Rolf de Marés Svenska Balett, Sthlm 1947.

Josephson, Ragnar: Svenska konstnärer som teaterdekoratörer. Konstrevy (1941), Sthlm 1942.

Josephson, Ragnar: Isaac Grünewald, Sthlm 1951.

Kaiser, Hermann: Modernes Theater in Darmstadt, Darmstadt 1955.
Kandinsky, Wassily: Über Bühnenkomposition. Der blaue Reiter, München 1914 (2 Aufl.).
Key, Helmer: Modern operaregi, Sthlm 1919.
Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas vol. IX, Salzburg 1970.
Kranich, Friedrich: Bühnentechnik der Gegenwart vol. I–II, München o. Berlin 1929–33.
Lagerkvist, Pär: Teater, Sthlm 1918.
Laurin, Carl: Från Stockholms teatrar (Ord och Bild 1921–30).
Levertin, Oscar: Kung Salomo och Morolf m. illustr. av I. Grünewald, Sthlm 1922.
Lindberg, Per: Regiproblem, Sthlm 1927.
Lindberg, Per: Kring ridån, Sthlm 1932.
Lindberg, Per: Bakom masker, Sthlm 1949.
Lindorm, Erik: Gustav V och hans tid 1919–1927, Sthlm 1938.
Macgowan, Kenneth: Continental Stagecraft, London 1923.
Martin, Marianne: Futurist Art and Theory 1909–1915, Oxford 1968.
Mildenberger, Marianne: Film und Projektion auf der Bühne, Emsdetten 1961.
Molander, Olof: Detta är jag . . ., Sthlm 1961.
Moussinac, Léon: La décoration théâtrale, Paris 1922.
Moussinac, Léon: The New Movement in the Theatre, London 1931.
Munk, Kaj: De Udvalgte, Köpenhamn 1933.
Nilsson, Tage: Isaac Grünewald, Sthlm 1949.
Perrot, Georges o. Chipiez, Charles: L'Histoire de l'Art dans l'Antiquité vol. I–X, Paris 1882–1914.
Propert, W. A.: The Russian Ballet in Western Europe 1909–1920, London 1921.
Quéant, Gilles (utg.): Encyclopédie du théâtre contemporain vol. I–II, Paris 1957–59.
Raynal, Maurice: History of Modern Painting from Picasso to Surrealism, Genève 1950.
Redogörelse för Stockholmsutställningen, sammanställd av Gregor Paulsson, Uppsala 1937 (stencil).
Rischbieter, Henning o. Storch, Wolfgang: Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, Hannover 1968.
Romains, Jules: Volpone en collaboration avec Stefan Zweig d'après Ben Jonson, Paris 1929.
Rosenblum, Robert: Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Teufen 1961.
Rouché, Jacques: L'Art théâtral moderne, Paris 1924 (2 éd.).
Rundberg, Alfred: Svensk operakonst, Halmstad 1952.
Sandberg, Ingrid: Våra populäraste operor och operetter del I–III, Uddevalla 1943–46.
Scenen, årg. 1920–30.
Scenisk konst, årg. 1903 o. 1912–15.
Schlemmer, Oskar, Moholy-Nagy, László o. Molnár, Farkas: Die Bühne im Bauhaus, Mainz 1965.
Scribe, Eugène: Brahma och Bajaderen (översättn. Ernst Wallmark), Sthlm 1863.
Shakespeare, William: Antonius och Kleopatra (översättn. Per Hallström), Sthlm 1926.
Shakespeare, William: En midsommarnattsdröm (översättn. C. A. Hagberg), Lund 1918.
Shakespeare, William: Stormen (översättn. C. A. Hagberg), Lund 1919.
Strömbom, Sixten: Isaac Grünewald, Sthlm 1934.
Sundler, Eva: Simson och Delila på Kungliga Teatern 1921. Kandidatuppsats framlagd vid konstvetenskapliga seminariet 1969 (stencil).
Svenska Slöjdföreningens tidskrift nr 1 1927.
Le Théâtre 1920 (fr. tidskrift).
Le Théâtre et Comœdia Illustré (fr. tidskrift), årg. 1922–24.
Warnod, André: Grünewald, l'homme et l'œuvre, Paris 1928.
Venturi, Lionello: Piero della Francesca, Genève 1954.
Wettergren, Erik: Scenerier, Sthlm 1927.
Wettergren, Erik o. Lignell, Ivar (utg.): Svensk scenkonst och film, Sthlm 1937.
Wettergren, E. o. Lignell, I. (utg.): Teater i Sverige sista 50 åren, Sthlm 1940.
Wingler, Hans: Das Bauhaus 1919–33, Bramsche 1968.
Österling, Anders: Tio års teater 1925–35, Sthlm 1936.

Övriga tryckta källor

Dagsprogram för Stockholmsutställningen 1930.
Dramatiska Teaterns program.
Franskt program till »Deo Ignoto».
Konserthusteaterns programblad.
Kungliga Teaterns affischer.
Kungliga Teaterns program.
Oscarsteaterns programblad.
»Programmet» (AB Albert Ranfts teatrar).

Utställningskataloger:
Den unga expressionismen. Svenskt måleri 1909–20. Nationalmuseum, Sthlm 1944.
Deutsche Theater-Ausstellung Magdeburg. Magdeburg 1927.
Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris. L'Art du Théâtre. Exposants Suédois au Grand Palais. Paris 1925.
Grünewald och teatern. Riksförbundet för bildande konst, Sthlm 1958.
International Theatre Exhibition. Victoria and Albert Museum, London 1922.
Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Konzerthaus, Wien 1924.
Isaac Grünewald. Skisser, målningar, kartonger, modeller 1913–46. Arkiv för dekorativ konst, Lund 1973.
Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne. Kunstgewerbemuseum, Zürich 1961.
Svenska Baletten 1920–1925. Moderna museet, Sthlm 1969.

Arkivaliska källor och begagnat bildmaterial

Arkiv för dekorativ konst, Lund.
Dekorfragment, trol. från »Mikadon».
Scenmodeller till »De Udvalgte».
Skisser och kartonger för Göteborgsutställningen 1923.
Skisser och kartonger till utsmyckning av Göteborgs Konstmuseum, Stadsteater och Konserthus, Stockholms Stadsbibliotek och M/S Stockholm.

Civilekonom Björn Grünewald, Österskär.
Dekor- och kostymskisser, scenbildsutkast m. m. 1919–45.
Skissbok till »Oberon».

Dansmuseum, Stockholm.
Kostymskiss, dedicerad till Carina Ari (»Sous Marine»).
Kostymskisser till »Pulcinella».

Dramaten, Stockholm.
Dramatens arkiv för dekorationsfoton, vol. VI och VIII.
Pjäsexemplar med regi- och belysningsanteckningar till »En midsommarnattsdröm».
Pjäsexemplar med regi- och belysningsanteckningar till »Fiesco».
Uppställningsplaner till »En midsommarnattsdröm» 1927 och »Fiesco» 1930 (f. n. dep. i KTA).

Drottningholms Teatermuseum, Stockholm.
Dekor- och kostymskisser till »Simson och Delila» och »Oberon».
Scenfoton, spelbilder, roll- och kostymbilder.
Per Lindberg-samlingen:
Avtal rörande festspelet 1930 och Protokoll från festspelsutskottets sammanträden (2: A: 1–3).
Manuskript, trol. till memoarbok (6: A: 2–3).
Anteckningar m. m. rörande Konserthusteatern (6: B: 1–2).
Manuskript till föredrag (6: C: 4).
Pjäsexemplar med regianteckningar till »Sakuntala» (9: S: 3).

Fru Signe Lindberg, Stockholm.
Scenbildsskiss och kostymskisser till »Sakuntala».

Konstnär Iván Grünewald, Saltsjöbaden.
Arbetsbok till »Sakuntala».
Dekor- och kostymskisser, studier, teckningar 1919–45.
Div. tekniskt material rörande »Stjärnan i triangeln».
Kontrakt och korrespondens.
Originalfotografier av skisser, scenbilder och kostymer.

Kungliga Biblioteket, Stockholm.
Per Lindbergs papper (dep. 127).

Kungliga Teaterns Arkiv, Stockholm.
Kungliga Teaterns protokoll 1921–25 (A: II).
Utgående skrivelser 1920–30 (B: I).
Dagböcker för scenmaskineriet 1920–30 (D: III).
Inkommande skrivelser 1920–30 (E: I).
Kungliga Teaterns verifikationer 1921–25 (G: III).
Kungliga Teaterns kontrakt 1922–29 (H: I).

Nationalmuseum, Stockholm.
Primaticcios teckningar till karnevalsdräkter.
Scenbildsskisser till »Ett drömspel».

Operan, Stockholm.
Dekor- och kostymskisser till »Judith» och »Lycksalighetens ö».

Dekorateljén: Modell till »Oberon».
Kostymförrådet: Oberons mantel.

Musikbiblioteket:
Klaverutdrag med regi- och belysningsanteckningar till »Simson och Delila».
Klaverutdrag med regi- och belysningsanteckningar till »Oberon».
Klaverutdrag med belysningsanteckningar till »Pulcinella».

Tekniska kontoret:
Scenplaner till »Kleopatra» och »Sylfiderna» 1913 och »Schéhérazade» 1914 (band nr 23).
Scenplaner till »Simson och Delila» 1921 (band nr 25).
Scenplaner till »Oberon» 1925 (band nr 17).
Scenplaner till »Pulcinella», »På Sicilien» och »Eldfågeln» 1927 (band nr 28).
Scenplaner till »Simson och Delila» 1929 (band nr 30).
Nytillverkningsböcker 1920–30.
Operans bildarkiv för äldre scenfoton.

Stadsmuseum, Stockholm.
Bildarkivet:
Almberg & Preinitz' efterlämnade negativsamling.
Material rörande Stockholmsutställningen 1930.

Illustrationsförteckning

1. A. Appia: Espace rythmique, scenbildsskiss för Schillerpjäs, 1910. Inst. Jaques-Dalcroze, Genève. Ur Bablet, Denis: Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914, Paris 1965, fig. 104.

2. G. Craig: »Screens – as employed for a large stage scene», 1912. Ur Craig, Gordon: Towards a New Theatre, London 1913, pl. mot sid. 85.

3. N. Gontcharova: Dekorskiss t. Rimskij-Korsakovs Le Coq d'Or (akt I) för Ryska Baletten, 1914. Akvarell o. gouache. Harold Rubin Coll., New York. Ur Beaumont, Cyril: Ballet Design Past and Present, London 1946, pl. 77.

4. L. Bakst: Kostymskiss t. Cocteaus o. Hahns Le Dieu bleu för Ryska Baletten, 1912. Akvarell. Coll. La Comtesse René de Béarn. Ur Alexandre, Arsène: L'Art décoratif de Léon Bakst, Paris 1913, pl. 4.

5. L. Popova: Dekorskiss t. Meyerholds konstruktivistiska iscensättning av Crommelyncks Le Cocu magnifique, Moskva 1922. Akvarell. Ur Moussinac, Léon: The New Movement in the Theatre, London 1931, pl. 87.

6. Scenfoto fr. uppsättningen av Saint-Saëns' Simson och Delila på Kungliga Teatern 1903. Scenografi: Thorolf Jansson. Foto: Rydin. Ur Scenisk konst nr 3 1903.

7. Scenfoto fr. uppsättningen av Rimskij-Korsakovs Schéhérazade vid Ryska Balettens gästspel på Kungliga Teatern 1914. Koreografi: Michail Fokin. Scenografi: Léon Bakst. Foto: Jaeger. Ur Scenisk konst nr 6 1914.

8. I. Grünewald: Dekorskiss t. Scribe o. Aubers Guden och bajadären (akt II), 1920. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström, Stockholm.

9. I. Grünewald: Dräktskiss t. Delila i Saint-Saëns' Simson och Delila, 1920–21. Akvarell. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm. Foto: Per Bergström.

10. I. Grünewald: Dekorskiss t. Saint-Saëns' Simson och Delila (akt II), 1920. Akvarell. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm. Foto: Per Bergström.

11. I. Grünewald: Dekorskiss t. Saint-Saëns' Simson och Delila (akt II), 1920–21. Akvarell o. gouache. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm. Foto: Per Bergström.

12. I. Grünewald: Dekorskiss t. Saint-Saëns' Simson och Delila (akt III scen 1), 1920–21. Akvarell o. gouache. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm. Foto: Per Bergström.

13. I. Grünewald: Kostymskiss t. balettfigur i Saint-Saëns' Simson och Delila, 1920. Gouache. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm. Foto: Per Bergström.

14. I. Grünewald: Kostymskiss t. balettfigur i Saint-Saëns' Simson och Delila, 1920. Akvarell o. gouache. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm. Foto: Per Bergström.

15. Scenfoto fr. uppsättningen av Saint-Saëns' Simson och Delila (akt I scen 4) på Kungliga Teatern 1921. Regi: Harald André. Scenografi: Isaac Grünewald. Foto: Almberg & Preinitz. Operans bildarkiv för äldre scenfoton, Kungliga Teatern, Stockholm.

16. Scenplan t. Simson och Delila (akt III scen 4) på Kungliga Teatern 1921. Operans scenplansböcker, Kungliga Teatern, Stockholm. Foto: Per Bergström.

17. Scenfoto fr. uppsättningen av Saint-Saëns' Simson och Delila (akt III scen 4) på Kungliga Teatern 1921. Regi: Harald André. Scenografi: Isaac Grünewald. Foto: Almberg & Preinitz. Operans bildarkiv för äldre scenfoton, Kungliga Teatern, Stockholm.

18. I. Grünewald: Scenbildsskiss (detalj) t. Kalidasas Sakuntala (första upptåget), 1922. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

19. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Kalidasas Sakuntala (tredje upptåget), 1922. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

20. I. Grünewald: Skiss o. plan t. Kalidasas Sakuntala (femte upptåget), 1922. Tuschteckning. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

21. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Kalidasas Sakuntala (femte upptåget), 1922. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

22. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Kalidasas Sakuntala (sjätte upptåget), 1922. Akvarell o. gouache. Fru Signe Lindberg, Stockholm. Efter originalfoto hos Iván Grünewald.

23. I. Grünewald: Dräktskiss t. balettfigur (»Vattenväxt») i Webers Oberon, 1922. Akvarell. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

24. I. Grünewald: Scenbildsutkast ur skissbok t. Oberon, 1922. Rödkritsteckning. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

25. I. Grünewald: Dekorskiss t. Webers Oberon (akt III scen 1), 1922. Akvarell o. gouache m. insatt silverfolie. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

26. I. Grünewald: Detalj av modell t. Webers Oberon, 1922–25. Blyertsteckning. Kungliga Teaterns Arkiv, Stockholm. Foto: Per Bergström.

27. Scenfoto fr. uppsättningen av Webers Oberon (akt III scen 1) på Kungliga Teatern 1925. Regi: Harry Stangenberg. Scenografi: Isaac Grünewald. Foto: Almberg & Preinitz. Operans bildarkiv för äldre scenfoton, Kungliga Teatern, Stockholm.

28. I. Grünewald: Dräktskiss t. bödel i Webers Oberon, 1922. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

29. I. Grünewald: Dräktskiss t. Webers Oberon (akt III scen 4), 1922–25. Akvarell o. gouache m. insatt guldfolie. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

30. I. Grünewald: Dräktskiss t. hovdam i Webers Oberon, 1922. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

31. Scenfoto fr. uppsättningen av Webers Oberon (akt III: vision) på Kungliga Teatern 1925. Regi: Harry Stangenberg. Scenografi: Isaac Grünewald. Efter fotografi i Iván Grünewalds ägo.

32. Scenfoto fr. uppsättningen av Webers Oberon (akt II scen 1) på Kungliga Teatern 1925. Regi: Harry Stangenberg. Scenografi: Isaac Grünewald. Efter fotografi i Iván Grünewalds ägo.

33. I. Grünewald: Dekorskiss t. Pillements Deo Ignoto, Paris 1922. Akvarell. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

34. I. Grünewald: Dekorskiss, troligen komponerad 1922 för Oberon o. använd i Honeggers Sous Marine, Paris 1925. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Ulrika Palme, Saltsjöbaden.

35. Scenfoto fr. uppsättningen av Shakespeares Antonius och Kleopatra på Konserthusteatern 1926. Regi: Per Lindberg. Scenografi: Manne Runsten o. Isaac Grünewald. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm.

36. F. Primaticcio: Alexander ledande Thalestris vid handen, ca 1550. Pennteckning. Nationalmuseum, Stockholm (invent. nr 848/1863). Foto: Nat.mus.

37. Kostymbild av Carl Ström som Marcus Antonius i Shakespeares Antonius och Kleopatra, Konserthusteatern 1926. Foto: Jaeger. Ur Svensk scenkonst och film (utg. Wettergren o. Lignell), Stockholm 1937, sid. 210.

38. Scenfoto fr. uppsättningen av Benaventes Marionetterna på Konserthusteatern 1926. Regi: Per Lindberg. Scenografi: Isaac Grünewald. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm.

39. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Aristofanes' Fåglarna, 1928. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

40. I. Grünewald: Kostymskiss t. Poeten i Aristofanes' Fåglarna, 1928. Akvarell. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

41. I. Grünewald: Kostymskiss t. Fågel Bonvivant i Aristofanes' Fåglarna, 1928. Akvarell. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

42. Scenfoto fr. uppsättningen av Stravinskijs Pulcinella på Kungliga Teatern 1927. Koreografi: Lisa Steier. Scenografi: Isaac Grünewald. Operans bildarkiv för äldre scenfoton, Kungliga Teatern, Stockholm.

43. Kostymbild av Einar Beyron som Turiddo i Mascagnis På Sicilien, Kungliga Teatern 1927. Foto: Almberg & Preinitz. Ur Sandberg, Ingrid: Våra populäraste operor och operetter del I, Uddevalla 1943, sid. 375.

44. I. Grünewald: Dekorskiss t. Stravinskijs Eldfågeln, 1926. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

45. I. Grünewald: Kostymskiss t. Kostchei i Stravinskijs Eldfågeln, 1926. Akvarell. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

46. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Shakespeares En midsommarnattsdröm (akt I scen 1 o. akt III), 1927. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

47. I. Grünewald: Dräktskiss t. Egeus i Shakespeares En midsommarnattsdröm, 1927. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

48. I. Grünewald: Kostymskiss t. Snugg (som Lejon) i Shakespeares En midsommarnattsdröm, 1927. Akvarell. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

49. Scenfoto fr. uppsättningen av Shakespeares En midsommarnattsdröm (akt II scen 2) på Dramaten 1927. Regi: Olof Molander. Scenografi: Isaac Grünewald. Efter fotografi i Iván Grünewalds ägo.

50. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Gilbert o. Sullivans Mikadon (akt II), 1925. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Ulrika Palme.

51. I. Grünewald: Kostymskiss t. japan i Mikadon, 1925. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

52. Scenfoto fr. uppsättningen av Andrejevs Han som får örfilarna på Oscarsteatern 1926. Regi: Gösta Ekman. Scenografi: Isaac Grünewald. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm.

53. I. Grünewald: Dräktskiss t. Besano i Andrejevs Han som får örfilarna, 1926. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

54. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Hjalmar Bergmans Patrasket (akt I), 1928. Efter fotografi i Drottningholms Teatermuseum, Stockholm.

55. Fotografi av Grünewalds försvunna scenmodell t. Ben Jonsons Volpone, Oscarsteatern 1929. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm.

56. Scenfoto fr. nyuppsättningen av Saint-Saëns' Simson och Delila (akt I) på Kungliga Teatern 1929. Regi: Harald André. Scenografi: Isaac Grünewald. Foto: Almberg & Preinitz. Operans bildarkiv för äldre scenfoton, Kungliga Teatern, Stockholm.

57. Fotografi (detalj) av Grünewalds försvunna scenmodell t. Schillers Fiesco, Dramaten 1930. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm.

58. Uppställningsplan t. Fiesco (bild 1 b) på Dramaten 1930. Dramatens scenplaner, f. n. dep. i Kungliga Teaterns Arkiv, Stockholm. Foto: Per Bergström.

59. I. Grünewald: Dekorskiss t. Schillers Fiesco (bild 5 o. bild 9), 1930. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

60. I. Grünewald: Dekorskiss t. Schillers Fiesco (bild 7), 1930. Akvarell. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

61. I. Grünewald: Kostymskiss t. adelsdam i Fiesco, 1930. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

62. Scenfoto fr. uppsättningen av Schillers Fiesco (bild 10) på Dramaten 1930. Regi: Olof Molander. Scenografi: Isaac Grünewald. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm.

63. Kostymbild av Signe Kolthoff som Julia Imperiale i Schillers Fiesco, Dramaten 1930. Foto: Goodwin. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm.

64. Scenfoto fr. uppsättningen av Siwertz' Det stora bygget på Stockholmsutställningen 1930. Regi: Olof Molander. Scenografi: Isaac Grünewald. Stadsmuseum, Stockholm.

65. I. Grünewald: Dräktskiss t. Manjana i Siwertz' Det stora bygget, 1930. Efter fotografi i Iván Grünewalds ägo.

66. I. Grünewald: Skiss t. projektion för festspelet Stjärnan i triangeln, 1930. Akvarell. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

67. I. Grünewald: Skiss t. festspelet Stjärnan i triangeln, 1929–30. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

68. Spelbild fr. uppsättningen av Stjärnan i triangeln vid Stockholmsutställningen 1930. Regi: Olof Molander. Idé o. scenografi: Isaac Grünewald. Koreografi: Axel Witzansky. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm.

69. I. Grünewald: Skiss t. projektion för festspelet Stjärnan i triangeln, 1930. Akvarell. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

70. I. Grünewald: Skiss t. projektion för festspelet Stjärnan i triangeln, 1930. Akvarell. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

71. I. Grünewald: Dräktskiss t. balettfigur (»Konen») i Stjärnan i triangeln, 1930. Akvarell. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

72. I. Grünewald: Scenbildsutkast ur skissbok t. Oberon, 1922. Tuschteckning. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

73. I. Grünewald: Scenbildsutkast ur skissbok t. Oberon, 1922. Rödkritsteckning. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

74. I. Grünewald: Dekorskiss t. Saint-Saëns' Simson och Delila, 1920. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

75. I. Grünewald: Dekorskiss, troligen t. Stravinskijs Pulcinella, 1926. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

76. I. Grünewald: Scenbildsutkast t. Schillers Fiesco, 1929–30. Laverad tuschteckning. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

77. Indisk miniatyr fr. Rajastan (Jaipur), 1700-tal. Coll. Calcutta School of Art. Ur Coomaraswamy, Ananda: Rajput painting vol. II, Oxford 1916, pl. XIII a.

78. Greko-fenicisk skulptur, den s. k. Dame d'Elche (1920 i Louvren). Ur Contenau, Georges: La civilisation phénicienne, Paris 1926, titelpl.

79. Fenicisk skulptur, den s. k. torson från Serafend (Louvren). Teckning av Charles Chipiez. Ur Perrot, Georges o. Chipiez, Charles: L'Histoire de l'Art dans l'Antiquité vol. III, Paris 1885, fig. 302.

80. Detalj ur Piero della Francescas freskcykel Heliga Korsets Legend i kyrkan San Francesco i Arezzo, ca 1460. Ur Venturi, Lionello: Piero della Francesca, Genève 1954, sid. 79.

81. Väggmålning fr. Lucretius Frontos hus i Pompeji, 1:a årh. e. Kr. Ur Curtius, Ludwig: Die Wandmalerei Pompejis, Leipzig 1929, fig. 33.

82. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Strindbergs Ett drömspel, 1935. Akvarell o. gouache. Nationalmuseum, Stockholm (invent. nr 406/1969). Foto: Nat.mus.

83. I. Grünewald: Skiss t. applikationsarbete för Svenska Yllefabrikanternas hall vid Göteborgsutställningen 1923. Tuschteckning. Arkiv för dekorativ konst, Lund (invent. nr 14644). Foto: Arkivmuseum.

84. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Kaj Munks De Udvalgte (akt III), 1933. Akvarell. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

85. G. de Chirico: Le Delizie del poeta, 1913. Oljemålning. Museum of Modern Art, New York. Ur Bruni, Claudio: Catalogo generale Giorgio de Chirico vol. I, Milano 1971, fig. 12.

86. R. de La Fresnaye: Paysage de Meulan, 1912. Oljemålning. Museum of Art, Philadelphia. Ur Rosenblum, Robert: Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Teufen 1961, fig. 114.

87. U. Boccioni: Förarbete t. Stati d'animo-triptyken (Gli Addii), 1911. Blyertsteckning. Museum of Modern Art, New York. Ur Martin, Marianne: Futurist Art and Theory 1909–1915, Oxford 1968, fig. 61.

88. P. Picasso: Stilleben med klassiskt huvud, 1925. Oljemålning. Musée d'Art Moderne, Paris. Ur Raynal, Maurice: History of Modern Painting from Picasso to Surrealism, Genève 1950, sid. 138.

89. R. Delaunay: Formes circulaires: Soleil no. 2, 1912–13. Oljemålning. Musée d'Art Moderne, Paris. Ur Delaunay, Robert : Du Cubisme à l'Art abstrait, Paris 1957, pl. VI.

90. Scenfoto fr. uppsättningen av de Fallas Le Tricorne, Ryska Baletten 1919. Scenografi: Pablo Picasso. Foto: Foulsham & Banfield. Ur Art et Décoration, maj 1920.

91. P. Picasso: Dekorskiss t. Stravinskijs Pulcinella för Ryska Baletten, 1920. Gouache. Ur Gontcharova, Nathalia o. Larionov, Michail: Les Ballets Russes, Belvès 1955, sid. 67.

92. Scenfoto fr. uppsättningen av Cocteaus Romeo och Julia (akt I) för Soirées de Paris, Théâtre de la Cigale 1924. Scenografi: Jean Hugo. Foto: Walery. Ur Carter, Huntly: The New Spirit in the European Theatre 1914–24, London 1925, pl. mot sid. 160.

93. Scenbild ur Max Reinhardts uppsättning av Mozarts Figaros bröllop (akt I scen 1) i Redoutensaal i Wien 1922. Teckning av Robert Edmond Jones. Ur Macgowan, Kenneth: Continental Stagecraft, London 1923, pl. mot sid. 186.

94. Scenfoto fr. uppsättningen av Cimarosas Die heimliche Ehe på Das hessische Landestheater i Darmstadt 1924. Scenografi: Theodor Pilartz. Ur Kaiser, Hermann: Modernes Theater in Darmstadt 1910–1933, Darmstadt 1955, sid. 93.

95. Craig, G.: Scenbildsskiss t. von Hofmannsthals Elektra, 1905. Ur Craig, Gordon: Towards a New Theatre, London 1913, pl. mot sid. 35.

96. Scenfoto fr. uppsättningen av Monteverdis Poppeas kröning (akt I) på Théâtre des Arts i Paris 1913. Scenografi: Charles Guérin. Ur Décugis, Nicole o. Reymond, Suzanne: Le décor de théâtre en France, Paris 1953, fig. 42.

97. Kostymbild av Ida Rubinstein som Cléopâtre i Florent Schmitts Antoine et Cléopâtre, Operan i Paris 1920. Scenografi: Jacques Drésa. Ur Le Théâtre nr 384 1920.

98. Scenfoto fr. uppsättningen av Tollers Hoppla, vi lever på Theater am Nollendorfplatz i Berlin 1927. Scenografi: Erwin Piscator (utförd av Traugott Müller). Ur Encyclopédie du théâtre contemporain vol II, Paris 1959, sid. 25.

99. Samlingsbild av kostymerade dansare i Oskar Schlemmers Triadisches Ballett, Bauhausteatern 1921–23. Ur Fuerst, Walter René o. Hume, Samuel: Twentieth-Century Stage Decoration vol. II, New York 1967, fig. 317.

100. Spelbild ur Oskar Schlemmers Raumtanz, Bauhausteatern 1926–27. Ur utställn.-kat. Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne. Kunstgewerbemuseum, Zürich 1961, sid. 74.

101. S. Delaunay: Dekorskiss t. baletten Les quatre saisons, 1928–29. Akvarell o. gouache. Sonia Delaunay-Terk, Paris. Ur Rischbieter, Henning o. Storch, Wolfgang: Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, Hannover 1968, fig. 104 c.

102. S. Delaunay: Kostymskiss t. Les quatre saisons, 1928–29. Akvarell o. gouache. Sonia Delaunay-Terk, Paris. Ur Rischbieter, H. o. Storch, W.: Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, Hannover 1968, fig. 104 a.

Färgbilder

I. I. Grünewald: Dekorskiss t. Saint-Saëns' Simson och Delila (akt I scen 1), 1920–21. Akvarell o. gouache. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm. Foto: Per Bergström.

II. I. Grünewald: Dekorskiss t. Saint-Saëns' Simson och Delila (akt III scen 4), 1920–21. Akvarell o. gouache. Drottningholms Teatermuseum, Stockholm. Foto: Per Bergström.

III. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Kalidasas Sakuntala (förspel t. sjunde upptåget), 1922. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

IV. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Webers Oberon (akt II scen 4), 1922–25. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

V. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Webers Oberon (akt I scen 3), 1922. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

VI. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Webers Oberon (akt II scen 1), 1922. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

VII A. I. Grünewald: Kostymskiss t. Agrippa i Shakespeares Antonius och Kleopatra, 1926. Akvarell. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

VII B. I Grünewald: Kostymskiss t. Kleopatra i Shakespeares Antonius och Kleopatra, 1926. Akvarell. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

VII C. I. Grünewald: Kostymskiss t. Ventidius i Shakespeares Antonius och Kleopatra, 1926. Akvarell o. gouache. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

VIII. I. Grünewald: Dekorskiss t. Shakespeares En midsommarnattsdröm (akt II), 1927. Akvarell o. pastell. Iván Grünewald, Saltsjöbaden. Foto: Per Bergström.

IX. I. Grünewald: Scenbildsskiss t. Mascagnis På Sicilien, 1926–27. Akvarell o. gouache. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

X. I. Grünewald: Dekorskiss t. Schillers Fiesco (bild 16), 1930. Akvarell. Björn Grünewald, Österskär. Foto: Per Bergström.

Kronologisk uppställning

med premiärdata över Isaac Grünewalds samtliga scenografiska arbeten

1920

Guden och bajadären. Planerad för Kungliga Teatern men ej uppförd.

1921

28 jan. Simson och Delila. Kungliga Teatern, Stockholm.

1 juni Vart skall vi annars gå? (revy). Folkteatern, Stockholm.

3 sept. Stormen. Stora Teatern, Norrköping.

1922

Febr. el. mars Deo Ignoto. Galerie La Licorne, Paris.

Sakuntala. Planerad för Lorensbergsteatern men ej uppförd.

1925

7 april Mikadon. Oscarsteatern, Stockholm.

Juni Sous Marine. Opéra Comique, Paris.

22 okt. Oberon. Kungliga Teatern, Stockholm.

1926

14 sept. Antonius och Kleopatra (kostymerna). Konserthusteatern, Stockholm.

21 okt. Han som får örfilarna. Oscarsteatern, Stockholm.

20 nov. Marionetterna. Konserthusteatern, Stockholm.

1927

29 jan. Pulcinella, På Sicilien och Eldfågeln. Kungliga Teatern, Stockholm.

28 april. En midsommarnattsdröm. Dramatiska Teatern, Stockholm.

1928

20 okt. Fåglarna. Konserthusteatern, Stockholm.

1 nov. Patrasket. Oscarsteatern, Stockholm.

1929

22 febr. Volpone. Oscarsteatern, Stockholm.

5 nov. Simson och Delila (delvis nyuppsättn.). Kungliga Teatern, Stockholm.

1930

3 maj Fiesco. Dramatiska Teatern, Stockholm.

7 juli Det stora bygget. Stockholmsutställningen.

21 aug. Stjärnan i triangeln. Stockholmsutställningen.

1933

Nov. De Udvalgte. Det Kongelige, Köpenhamn.

1935

25 okt. Ett drömspel (projektionerna). Dramatiska Teatern, Stockholm.

1936

1 jan. Köpmännen i Nordens Venedig (revy). Folkan, Stockholm.

22 febr. Judith. Kungliga Teatern, Stockholm.

1945

1 febr. Lycksalighetens ö. Kungliga Teatern, Stockholm.

1946

Gilgamesj. Planerad för Kungliga Teatern men ej fullbordad.

Liten teaterteknisk ordlista

Förteckningen gör inga som helst anspråk på fullständighet eller ens logik utan upptar endast vissa i texten begagnade termer. Samtidigt bör framhållas att bruket av den scentekniska terminologin kan variera från en teater till en annan.

Attribut: möbler och andra lösa delar ingående i scenbilder eller teaterkostymer.

Båge eller genomskuren fond: hängning, vanligen av målad väv, över hela scenbredden, utskuren så att den bildar sammanhängande sidokulisser och tak (se d.o.).

Changement à vue: dekorväxling inför öppen ridå, dvs. i publikens åsyn.

Changera: byta dekor.

Char: barockteaterns mellan scenvinden och scenplanet vertikalt löpande molnvagn för bl. a. gudauppenbarelser (jfr »deus ex machina»).

Corps de ballet: ensemble av dansare.

Fallucka: från scenkällaren höjbar träkonstruktion med ett »bord», som fyller ut öppningen eller luckan (se d.o.) i scengolvet.

Fond: hängning av tyg eller väv över hela scenbredden, oftast betecknande dekorens avslutning baktill.

Formalscen: neutral spelplats, t. ex. en stående arkitektonisk konstruktion, som – ev. med enkla tillsatser – kan brukas oförändrad för teaterföreställningar.

Gator (kulissgator): utrymmena mellan de med rampen parallella kulisserna (se d.o.) eller hängningarna på båda sidor av scenen.

Genombruten fond: hängning över hela scenbredden med utskuret »hål». I motsats till den genomskurna fonden (se d.o.) går denna helt ned till scengolvet.

Genomskuren fond (se Båge).

Horisontmask: fristående dekorelement, vars huvudsakliga uppgift är att dölja övergången mellan scenplanet och rundhorisonten (se d.o.).

Humanistscen: scentyp från renässansen med gemensam, neutral spelplats mot bakgrunden av individuella »hus», ofta med inskription av respektive rollnamn.

Hängning: vad som helst i dekorväg som hänger och manövreras från scenvinden.

Hängsidor: textila, med rampen parallella hängningar på sidorna av scenen, bl. a. döljande maskineriet från insyn.

Inspicientexemplar: Klaverutdrag (se d.o.) eller texthäfte där inspicienten, som har det tekniska huvudansvaret under en föreställning, antecknat ridåfall, ljusförändringar, entréer, sortier, m. m.

Klaverutdrag: bearbetning för piano och ev. sångstämmor av ett orkesterverk.

Kostymbild: ateljéfoto av scenisk artist, kostymerad och sminkad för en viss roll.

Kulisser: ursprungligen barockteaterns plana, parallellt med rampen i scengolvet löpande sidodekorationer av målad väv på spännramar (se d.o.).

Kulissgator (se Gator).

Lave: den enklaste typen av utomhusscen bestående av hopspikade bräder på bockar.

Libretto: text till opera eller operett.

Ljusmoment: angivelse av en viss kombination av lampor och strålkastare, ljusinriktning, styrka och färgfilter under en teaterföreställning.

Ljusning: märkbar, rel. snabb ökning av ljusstyrkan på scenen.

Lucka: egentligen den öppning i scengolvet, som, när det s. k. skottet skjutits åt sidan, fylls ut av falluckan (se d.o.). Uttr. används dock ologiskt som beteckning även på falluckan (»komma upp på en lucka»).

Mansions-scen (se Simultanscen).

Mask: fristående dekorelement, som kan vara integrerat i scenbilden men vars uppgift samtidigt är att dölja bakomstående konstruktioner, luckor o. dyl.

Moment (se Ljusmoment).

Mörkning: märkbar, rel. snabb sänkning av ljusstyrkan på scenen.

Partitur: sammanställning (i notskrift) av samtliga i ett orkesterverk ingående instrument och sångstämmor.

Praktikabel (adj.): realistiskt användbar, t. ex. (i en scenbild) trappor och klippor man kan gå på, dörrar och fönster man kan öppna och stänga etc.

Praktikabler: tredimensionellt konstruerade dekorelement.

Proscenium: arkitektonisk avgränsning mellan scen och salong.

Regiexemplar: klaverutdrag eller texthäfte, vanligen interfolierat, innehållande regissörens anteckningar om bl. a. scenerier (se d.o.).

Rekvisita: mindre, lösa delar av scenbilder eller scenkostymer såsom prydnadsföremål, smycken och vapen.

Rollbild: fotografi av scenisk artist under pågående föreställning.

Rundfond: halvcirkelformad avslutning av en scenbild.

Rundhorisont: oftast en ljus, slät tygfond, som spänns ut i en halvcirkelformig båge runt scenens bakre del.

Sceneri(er): innefattar bl. a. av regissören angivet eller antytt rörelseschema för artisterna på scenen.

Scenfoto: fotografi av en scenbild med eller utan figurstaffage.

Scenograf: konstnärlig upphovsman eller idégivare till dekorationer och dräkter i en teateruppsättning.

Scenplan: teknisk beskrivning av en dekor i form av en planritning, införd på en tryckt plan av scenen och försedd med kommentarer till dekordelarnas material och funktion.

Simultanscen: teaterdekor, ursprungligen medeltida, där spelplatserna är uppställda bredvid eller ovanpå varandra, ofta i form av »hus», s. k. mansions.

Sjunkstycke: tygfond, som vid scenförändring släpps ned i stället för att hissas upp.

Slöja: genomskinlig hängning av nät, tyll eller gas.

Spelbild: fotografi av scenbild och artister, taget under pågående föreställning.

Spännramar: sammanhållande snickerier på baksidan av vävspända dekorationer.

Suffiter: från franskan lånat uttr. för hängande tak (se Tak).

Sättstycke: fristående, oftast vävspänt dekorelement, som skruvas fast i scengolvet.

Tablåridå: förhänge eller speciell ridå, som används under mellanakt och/eller dekorbyte.

Tak: plana, med rampen parallella hängningar överst i scenbilden vilka, sedda från salongen, bildar ett sammanhängande motiv (lufttak, molntak etc.).

Tjocklek: tredimensionell insättning, t. ex. ett valv i en portal, som ger reellt perspektiviskt djup åt dekorelementet ifråga.

Transparang: med tyll eller gas intäckt öppning i en fond eller vävspänd dekor, avsedd att belysas bakifrån.

Uppställningsplan: teknisk beskrivning av en scenbild i form av en planritning, införd på en tryckt plan över scenen.

Vridscen: konstruktion för snabba dekorväxlingar, vanligen en i scengolvet nedsänkt cirkelskiva, som vid vridning matar fram en scenbild i taget.

Personregister

Acke, JAG 21
Alfvén, Hugo 228
Almberg & Preinitz 238, 240, 241
Alw, Gabriel 153, 164, 243
André, Harald 18, 19, 21–25, 33, 34, 41, 58, 72, 73, 115, 128, 129, 131, 132, 168, 169, 172, 174, 183, 184, 207, 212–214, 216, 229, 230, 233, 237, 239, 244–246
Andrejev, Leonid 114, 119, 121
Anisfeld, Boris 18, 208
Appia, Adolphe 13, 14, 217–219
Ari, Carina 75–77, 228
Aristofanes 87, 89, 220
Arvidsson, Karl Axel 237
Asplund, Karl 42, 57, 118, 237–239, 242
Atterberg, Kurt 41, 42, 79, 104, 228, 238, 241, 245
Auber, Daniel François 22
Bæckström, Birger 54, 239
Bakst, Léon 15, 16, 18, 19, 99, 182, 183, 208, 209, 244
Bauer, John 76
Beethoven, Ludwig van 160, 161
Beijer, Agne 113, 143, 144, 241, 243
Bellman, Carl Michael 163
Benavente, Jacinto 83, 214
Benois, Aleksandr 15, 208
Berg, Nathanael 168
Berg, Yngve 189
Bergman, Bo 127, 242
Bergman, Gustaf 96
Bergman, Gösta M. 145, 164, 237, 240, 242–245
Bergman, Hjalmar 114, 122,146, 166, 207,243
Beyron, Einar 98
Bieber, Margarete 244
Bizet, Georges 161
Bjerne, Ulla 194, 195
Bjurström, Per 11, 235, 237–239, 241, 242, 245, 246
Blomberg, Erik 54, 239
Blomquist, Allen Palmer 11
Boccioni, Umberto 203
Bonnard, Pierre 16
Bosse, Harriet 79
Braque, Georges 209, 245
Broberg, Gunnar 238
Brunius, August 21, 24, 41, 54, 57, 237–239
Brunius, Célie 237
Brunius, Göran 244
Brunius, John 114, 115, 122, 242
Brunius, Pauline 114
Bråhammar, Gunnar 245
Börlin, Jean 146
Carlsund, Otto G. 194
Cassou, Jean 74
Cézanne, Paul 201, 245
Chipiez, Charles 178, 244
Chirico, Giorgio de 200
Cimarosa, Domenico 215
Clair, René 227
Cocteau, Jean 209, 245
Collijn, Gustaf 237
Contenau, Georges 244
Coomaraswamy, Ananda 177
Copeaux, Jacques 78
Corinth, Lovis 16
Craig, Gordon 13, 14, 17, 217–219, 223
Dahl, Helga 119
Dardel, Nils 146, 227, 228
Debussy, Claude 15
Delaunay, Robert 159, 204, 205, 226, 245
Delaunay, Sonia 201, 202, 204, 226, 227, 245, 246
Dérain, André 15, 19, 198, 209, 211
Desprez, Louis J. 57
Dethomas, Maxime 75, 219
Diaghilev, Sergej 15–17, 93, 209, 245
Didring, Ernst 113, 240, 241
D-n, J. (sign.) 242
Drésa, Jacques 219, 220
Dufy, Raoul 195
Dukas, Paul 163
Dullin, Charles 220, 245
Eklund, Ernst 77, 79, 240
Eklund, Hans 11, 237

Ekman, Gösta 114, 115, 119, 122, 126
Eldh, Carl 43
Engel, P. G. 245
Ensor, James 197
Exter, Alexandra 17
Falck, August 238
Falla, Manuel de 209
Fauconnet, Guy-Pierre 220
Fokin, Michail 16, 18, 99, 100, 208
Forberg, Robert 241
Forsell, John 56, 57, 103, 128, 129, 239, 241–243
Francesca, Piero della 180, 181
Friesz, Othon 19
Fuchs, Georg 13
Gémier, Firmin 78
Gilbert, William 114, 115
Goethe, Johann Wolfgang von 21, 22
Golovin, Aleksandr 15, 99, 208
Gontcharova, Nathalia 15, 99, 201, 209, 211, 245
Gounod, Charles 162
Gozzi, Carlo 216, 241
Grabow, Carl 97, 98, 210
Grigoriev, Sergej 245
Gris, Juan 209
Grünewald, Björn 12, 237, 239–245
Grünewald, Iván 12, 183, 237–245
Guérin, Charles 219, 220
Gullberg, Hjalmar 87, 88, 90
Hagberg, Carl August 43, 45, 105, 110, 199, 238, 241
Hagberg, Karl August 83
Hallström, Per 79
Harrie, Ivar 87, 88, 90
Hasait, Max 73, 237, 240
Hedberg, Frans 47
Hedberg, Tor 103, 118, 119, 143, 144, 241, 243
Hedemann-Gade, Hakon 245
Hedvall, Yngve 238
Henrikson, Anders 88
Hjertén, Sigrid 194
Hjortzberg, Olle 21
Hodin, Josef P. 11, 75, 237–241, 244–246
Hofmannsthal, Hugo von 215
Hokusai 181
Holm, A. (kostymateljé) 240, 241
Holmberg, Elly 99, 102
Holmér, Folke 195
Honegger, Arthur 75
Hoog, Michel 245
Hugo, Jean 210, 212, 220, 227, 245
Hülsen, Georg von 58
Häger, Bengt 246
Höger, Fritz 124, 183
Jansson, Thorolf 18, 21, 24, 183, 231, 232
Janzon, Leif 245
Jessner, Leopold 218
Johansson, Gotthard 87, 143, 145, 165, 240, 243, 244
Jon-And, John 83, 146
Jones, Robert Edmond 215
Jonson, Ben 114, 124, 125, 128, 220, 231
Josephson, Ernst 196
Josephson, Ragnar 11, 238, 239
Jouvet, Louis 78, 220
Järnefelt, Armas 88
Kalidasa 47
Kálmán, Emmerich 115
Kandinsky, Wassily 165, 185, 223, 224, 244
Karsavina, Tamara 16
Key, Helmer 20, 237
Kindermann, Heinz 245
Klintberg, Gunnar 115, 125
Kolthoff, Signe 144
Korovin, Konstantin 208
Kranich, Friedrich 240
Krogh, Per 227
La Fresnaye, Roger de 202
Lagerkvist, Pär 20, 189, 231, 237
Larionov, Michail 15, 201, 211, 245
Lauff, Joseph 58
Laurin, Carl G. 144, 242, 243
Léger, Fernand 194, 227
Lehár, Franz 115
Lemaire, Ferdinand 24
Leoncavallo, Ruggiero 104
Levertin, Oscar 196
Lignell, Ivar 240
Liljefors, Bruno 43
Lindberg, Per 18, 46, 47, 53, 54, 77–81, 83, 84, 86, 87, 114, 115, 146, 147, 165, 169, 177, 178, 207, 215, 216, 222, 229, 232, 233, 238–241, 243–246
Lindorm, Erik 113, 238, 241
Macgowan, Kenneth 213, 245
Malmberg, Bertil 132, 134, 152, 153, 242, 243
Maré, Rolf de 16, 146, 227, 228, 246
Maria Theresia 78
Mascagni, Pietro 96, 103
Massine, Léonide 16, 93, 226, 246
Matisse, Henri 11, 15, 42, 160, 194–198, 201, 205, 209, 211, 236, 245
Menasci, Guido 96
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 105
Meyerhold, Vsevolod 17
Michelangelo Buonarroti 198

Mildenberger, Marianne 243, 246
Milles, Carl 42
Moholy-Nagy, László 223
Molander, Olof 17, 19, 87, 105, 115, 131, 132, 134, 140, 145, 147, 150, 152, 166, 167, 207, 214, 219, 222, 233, 241–243, 245, 246
Moussinac, Léon 209, 245
Mouveau, Georges 76
Mozart, Wolfgang Amadeus 215
Muelle, Marie 82, 102, 103, 111, 241
Munch, Edvard 16
Munk, Kaj 167
Mussorgskij, Modest 223
Nerman, Einar 227, 228
Nijinskij, Vaslav 16
Nilsson, Gunnel 153
Nilsson, Tage 11
Nissen, Harry 239
Nordensvan, Georg 41, 238
Nordmark, Olle 45, 238
Nordström, Ludvig 198
Nyblom, Teddy 131
Orlik, Emil 213
Parr, Andrée 227
Paulsson, Gregor 146, 147, 243
Pavlova, Anna 16
Pergament, Moses 103, 149, 150, 152, 153, 159, 183, 241, 243
Pergolesi, Giambattista 94, 103
Perrot, Georges 178, 179, 244
Peterson-Berger, Wilhelm 42, 118, 242
Petri, Olaus 78
Picabia, Francis 227
Picasso, Pablo 15, 42, 93, 201, 203, 204, 209–212, 220, 225, 236, 245
Pilartz, Theodor 215, 216
Pillement, Georges 74
Piot, René 219, 220
Piscator, Erwin 221, 222, 225, 243
Planché, James Robinson 58
Poiret, Paul 220
Popova, Lubov 17
Primaticcio, Francesco 80–82, 199
Prokofiev, Sergej 212
Propert, W. A. 237, 245
Quéant, Gilles 245
Ranft, Albert 114, 115, 119
Rangström, Ture 47, 58, 168
Redon, Odilon 185
Reinhardt, Max 16–19, 42, 78, 213–217, 219, 223, 240
Rembrandt, H. van Rijn 144
Riben, Karl Axel 55, 56, 72, 239, 242, 244
Rimskij-Korsakov, Nikolaj 15
Ringvall, Axel 115, 119
Rischbieter, Henning 246
Roberg, Emil 58
Roerich, Nikolaj 15, 208
Rolland, Romain 78
Roller, Alfred 213, 215
Rosenberg, Hilding 83, 168, 183, 244
Rouché, Jacques 219, 220, 231, 245
Rubinstein, Ida 16, 221
Rundberg, Alfred 239
Runsten, Manne 79, 81, 110
Saint-Saëns, Camille 24, 41, 128, 242
Sandberg, Ingrid 239
Satie, Eric 209, 211
Schiller, Friedrich von 131–135, 140
Schlar, Joseph 58
Schlemmer, Oskar 223–225, 246
Schwabe & Co. 239
Scribe, Eugène 22
Segonzac, André Dunoyer de 19
Shakespeare, William 19, 43, 79–81, 105, 140, 207, 214, 229–231, 238
Sibelius, Jean 161
Silfverstolpe, Gunnar M. 144, 243
Sirén, Osvald 80
Siwertz, Sigfrid 148, 150
Skawonius, Sven Erik 168
Sofokles 19
Stangenberg, Harry 58, 73
Steier, Lisa 94, 99
Stern, Ernst 213, 216
Storch, Wolfgang 246
Strandberg, Carl Vilhelm (Talis Qualis) 58
Strandin, Ebon 94
Stravinskij, Igor 15, 93, 99, 101, 104, 160, 184, 185, 209, 241
Strindberg, August 19, 83, 150, 167, 186
Strohbach, Hans 214
Ström, Carl 79, 82, 126, 127
Ström, Knut 18, 46, 216
Strömberg, Kjell 124, 239, 242
Strömbom, Sixten 11, 237
Sullivan, Arthur 114, 115
Taglioni, Marie 22
Tairov, Alexander 17
Targioni-Tozzetti, Giovanni 96
Taubert, Wilhelm 43
Tengbom, Ivar 77, 79
Tjajkovskij, Pjotr 161, 162
Toller, Ernst 214, 221
Torsslow, Stig 245
Toulouse-Lautrec, Henri de 16
Tropp, Sven 94
Ullman, Gustaf 47, 238

Wahl, Anders de 88
Valentin, Valter 233, 244
Wallmark, Ernst 22
Warnod, André 11, 245
Weber, Carl Maria von 54, 58, 185
Wendbladh, Rudolph 119
Wenner-Gren, Axel 237
Verch, Leopold 41, 71, 72, 82, 127, 143,225
Verga, Giovanni 96
Wettergren, Erik 57, 72, 82, 83, 113, 146, 239–241
Whistler, James 194
Wieland, Christoph Martin 58
Wilhelmson, Carl 43
Winge, Oscar 43, 45, 46, 238
Wingler, Hans 246
Winnerstrand, Olof 88
Witzansky, Axel 88, 119, 149, 152, 153
Witzansky, Helga 153
Wolff, Arthur 242
Vuillard, Edouard 16
Yakulov, Georges 212
Zellman, Tollie 195
Zweig, Stefan 124, 125, 127
Östberg, Ragnar 42
Österling, Anders 113, 241